Renoir anti-burghez

Salutată de întreaga critică progresistă drept una din cele mai izbutite și mai puternice ecranizări ale operei lui Zola, «**Bestia umană**» — în viziunea lui Renoir — Morgan — Gabin — devine o operă violent anti-burgheză, îndreptată împotriva «sfintei familii» burgheze, a moralei ei ipocrite; de altfel, la premieră, Oficiul Familial de Documentație Artistică, unul din jandarmii ordinei burgheze, caracteriza astfel capodopera lui Renoir: «Operă atroce, perversă, în care nesupunerea duce la furt, la crimă premeditată, la sinucidere. De respins.» Nici vorbă, «Bestia umană» face și astăzi săli pline în toate cinematecile lumii.

Renoir, cineast al poporului

Film îmbrățișat cu pasiune de toată «stînga» franceză, «**Marseieza**» lui Renoir a fost lansat în 1937 printr-o subscripție națională, inițiată de Confederația Generală a Muncii; manifestele erau redactate în acești termeni agitatorici: «Filmul Unității și Națiunii franceze îndreptat împotriva unei minorități de exploatatori. Filmul Drepturilor Omului și ale Cetățeanului. Pentru prima oară, un film va fi comanditat de poporul însuși, printr-o subscripție populară. Doi franci — biletul de subscriere! Subscrieți!»

Jean Renoir văzut de Erich von Stroheim

Erich von Stroheim a fost unul din idolii sub influența căruia Jean Renoir s-a aruncat în marea aventură a cinematografului. Iată cum descrie însă Stroheim prima lui întîlnire cu Renoir, prilejuită de turnarea filmului «Iluzia cea mare»:

«Mărturisesc că înainte de a-l cunoaște eram în defensivă; făcusem cîteva experiențe triste cu colegii săi americani și fusesem silit să părăsesc atît patria lor cît și slujba mea.

Avusesem pînă la ora aceea destule șocuri și decepții, consecințe ale unor gelozii meschine sau ale unor serioase aversiuni. Așa că tremuram în timp ce-l așteptam pe viitorul meu regizor în încăperea cam goală pe care societatea producătoare ne-o pusese la dispoziție pentru prima noastră întîlnire. Am auzit pași pe coridor; ușa s-a deschis; un trup greoi, părînd și mai greoi din pricina hainelor prea largi, s-a ivit în ușă, astupînd-o. Nu sînt în stare să-i descriu fața; o să mă limitez să afirm că m-au frapat ochii lui, care nu sînt frumoși, dar de un albastru infinit și denotînd o inteligență pătrunzătoare. O clipă mai tîrziu, acest om se afla lîngă mine și îmi aplica, pe amîndoi obrajii, cîte un sărut zgomotos. În general, nu-mi plac efuziunile zgomotoase de afecțiune. Merg chiar pînă acolo că îmi repugnă strîngerile prea prelungite de mînă, cînd vin de la persoane de același sex cu mine; și, cu toate astea, fără vreo umbră de ezitare, i-am întors această neobișnuită manifestare de simpatie.

Apoi Renoir m-a prins de umeri și m-a împins mai încolo, ca să mă vadă mai bine; în fine, îmbrățișîndumă din priviri, mi-a mărturisit în germană cît de mult îi place tot ce am făcut și cît e de fericit că voi lucra alături de el. (A spus: «alături de el». Nu: «pentru mine».) Nu mai erau necesare discuții lungi. Înțelesesem totul, știam că totul o să meargă bine. Mă simțeam însă într-o stare jalnică la gîndul că nu pot să-i întorc complimentele, fiindcă (din păcate!) nu văzusem niciunul din filmele lui. Dar i-am spus cîtă bucurie simt la gîndul că voi lucra cu el.

. . . . . .

Întreaga colaborare cu Renoir a fost pe măsura acestei prime întîlniri: cordială. Nu știu vreun om care să fie mai stăpîn pe nervii lui. L-am văzut la Königsburg, turnînd cele mai importante scene din «Iluzia cea mare». Totul părea să se întoarcă împotriva lui; chiar și dumnezeu părea să-l persecute, căci a început să ningă în mijlocul unei scene și a nins atît de abundent încît Renoir s-a văzut nevoit să modifice scenariul ca să justifice o asemenea cădere intempestivă de zăpadă.

Timp de cinci zile și cinci nopți, Renoir a lucrat incontinuu, cu încăpățînare. A șasea zi, soarele a ieșit din nori și în mai puțin de un ceas, toată zăpada s-a topit. O cantitate impresionantă de metri utili de peliculă devenea așadar nefolosibilă. El nu și-a încrețit nici măcar fruntea și, cu o voce calmă, a organizat un transport de naftalină, ghips și acid boric, pe care l-a așteptat, la fel de liniștit, să ajungă la destinație.»

'74 și gloriile anilor '30

Cea mai bravă străbunică din istoria filmului (Marlene Dietrich)

Prin film cunoaştem o epocă. Credem că a fost bună ideea de a programa pe ecranele mari şi mici gloriile anilor '30

Cinema A fost bună ideea de a programa pe ecranele mici şi mari ale anului '74 cîteva din filmele marilor vedete ale anilor '30 Generaţii întregi nu văzuseră chipul lui Garbo, Charlot era un bun al cinematecii, iar Marlene Dietrich mult prea puţin cunoscută.

Efectul? Săli luate cu asalt — cînd la televizor s-a dat «Grand Hotel» străzile erau goale ca în ziua finalei cupei mondiale de fotbal, film perisabil cu 22 de

filmul de altădată

Istoria vieții lui
confundă cu istoria filmului
(Charlie Chaplin)

bărbați obosiți de tantieme.

Dacă n-a fost o coincidență, atunci s-a ales bine, căci cele trei vedete au ceva, cel puțin ceva comun: faptul că își trăiesc bătrînețea asistînd la gloria tinereții lor. E frumos să fii bătrîn și să vezi că mai ai glorie, că te admiră nepoții și strănepoții ca odinioară.

Să vedem ce-a arătat această confruntare cu un gust nou, trecut prin milioane de filme, încălzit de atîtea alte admirații survenite pe parcurs.

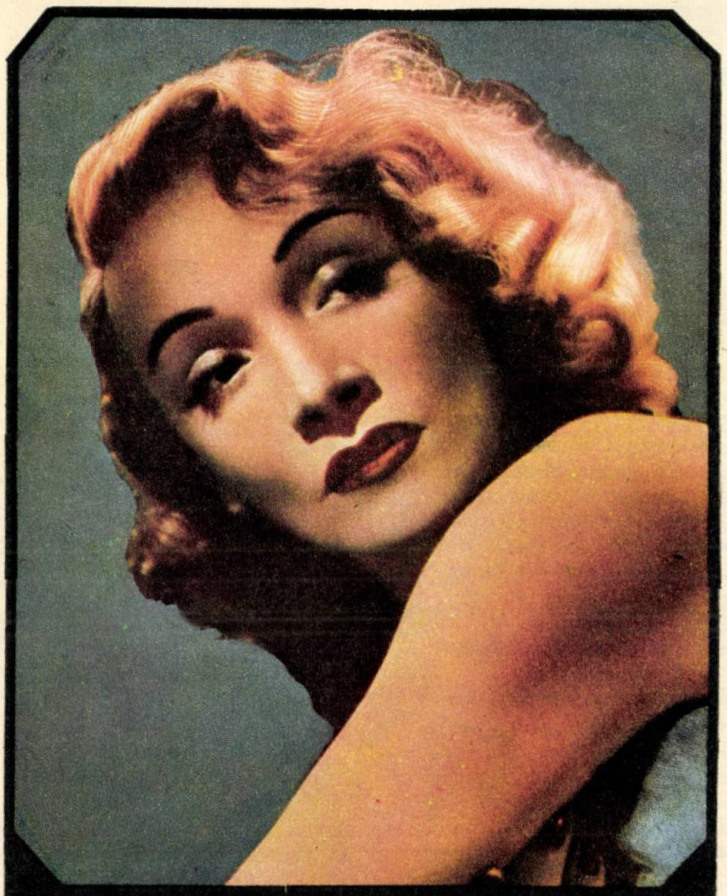
Două dive...

Cele două dive trăiesc azi comportări artistice diferite. Garbo s-a retras — și a curs destulă cerneală pe această chestie veche de 33 de ani. Consecvența are totdeauna ceva stimabil. Marlene a mai jucat și aparițiile sale publice, ce se repetă la cîțiva ani o dată, dar numai pentru cîteva concerte, sînt adevărate triumfuri. Glasul său (eu știu dacă ceea ce cîntă ea sînt cîntece, sau poeme, sau confesii, sau romane?) e tras atunci pe cîteva milioane de discuri, picioarele sale de adolescentă fac concurență tuturor adolescentelor, stupefiind pe toate bunicile (Marlene e o bravă străbunică), silueta recitalurilor sale reamintind criterii absolute. Ultimul ei film are 9 ani. Dar poate nu va fi ultimul. Sper, o doresc.

Filmele ce ni le-au arătat nu erau grozave. Cele «7 păcate», mai alert și mai puțin pretențios. «Grand Hotel» și «Anna Christie» erau chiar proaste, adeseori ridicole. Dar nu asta era esențialul. Esențialul era diferența dintre ele. Garbo n-a plăcut tinerei generații. Altora, mai «vechi», le-a strîns inima în cleștele amintirii — alte criterii, alte planete. Marlene a fost

Ea a organizat cea mai spectaculoasă evadare din istoria filmului
(Greta Garbo)

'74 și gloriile anilor '30



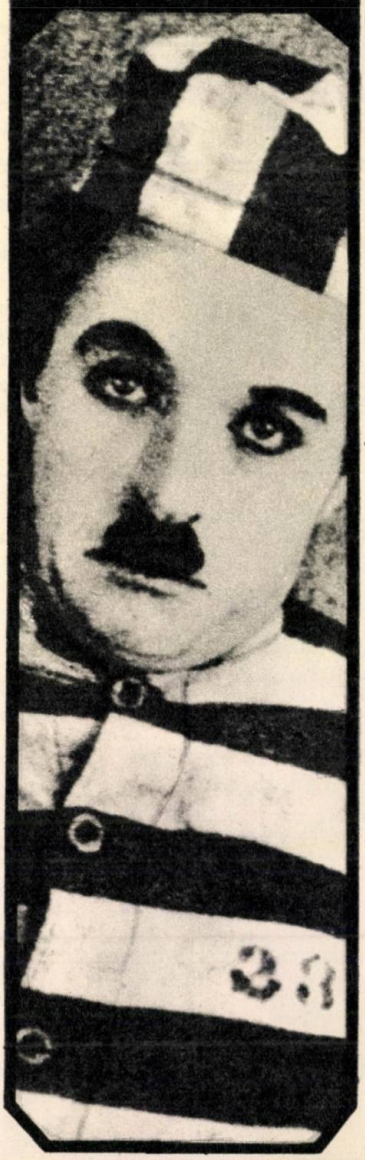
Mitul femeii prea accesibile. Ea distruge existențe pentru că se distruge pe ea însăși (Marlene Dietrich)

imediat văzută ca o mare actriță și ca o mare frumoasă. Și dacă se dădea în loc de «7 păcate», «Blonda Venus», era și mai concludent: oricine dintre marile actrițe de azi, chiar Shirley MacLaine, pot spune că nimic nu mai e de neîncercat în această meserie de cînd cu blonda. Nu voi ascunde că preferința mea e netă, e veche de 10 ani, de cînd le-am văzut pe cele două rivale în mai toate filmele lor, că Marlene e slăbiciunea femeiască a carierei mele de cinefil, deși nu-mi plac sprîncenele ei prea subțiri, deși cred că «Îngerul albastru» e cel mai prost film din cariera ei («Îngerul...» a lansat-o...), deși cîntecul ei (dacă, așa cum spuneam, acela e cîntec) îmi place mai mult decît Piaf, la fel de mult ca Amstrong, deși Shirley e la fel de bună, de extraordinară, deși...

Deși n-aș vrea să o nedreptățesc cu totul pe Garbo. În ciuda stîngăciilor, a privirilor ei impardonabile în obiectiv (impardonabile pentru o actriță mare), a faptului că simt mereu că joacă, și că nu jocul e forța ei, în ciuda sentimentaloidului ei rol etern, în fiecare clipă de compătimit, e ceva în Garbo care nu poate fi ignorat. Așa cum nu ignori statuile pe lîngă care treci zilnic, statui ce nu-s frumoase, nici urîte, sînt statui, acolo e locul lor. Ele sînt. Garbo este.

Dar să lăsăm divele și să vorbim despre Film. Căci în «Lumi-

Simbolul omului mic strivit de marea societate (Charlot)



Mitul femeii inaccesibile. Ea zdrobește inimile pentru că e intangibilă (Greta Garbo)

nile orașului» salutăm încă o dată eternitatea lui.

... și un film

Patruzeci și trei de ani de la premieră. Charlot acesta, Charlot din «Luminile...» rămîne unul din marile personaje ale acestui secol, geniu al bucuriei duioase din «anii nebuni». Desfășurarea sa e fascinantă între cele două scene care deschid și închid filmul, scene antologice, scene care, de altfel, reprezintă și cele două registre magistrale pe care a jucat toată cariera sa. În esență, «Luminile orașului» e un film de dragoste — și enunțarea plată a subiectului nu e altceva decît o crasă melodramă: un vagabond se îndrăgostește de o florăreasă oarbă și săracă, intră (pe nedrept, cum s-ar putea altfel?) în închisoare, dar oarba își recapătă vederea și cei doi se reîntîlnesc în finalul recunoașterii fericite.

Ce salvează acest scenariu (oricînd și oriunde azi de refuzat în orice cinematografie) de ridicol? Incontestabil, geniul personajului, capacitatea de a da tribulațiilor sale, «numerelor» sale comice un arier-plan trist, capacitatea de a scoate cu o glumă sau cu o gesticulație bufonă situația lacrimogenă la lumina unei omenești îngăduințe și naturale recunoașteri. Excesele se desfășoară, într-o parte sau alta, dar reusesc acel miracol al adevărului fundamental, al unor relații firești. Charlot are darul de a deturna schemele printr-o mereu imprevizibilă întorsătură. El repetă, se repetă, împotriva legilor acțiunii, pentru a transforma repetiția într-o lovitură a noutății. El joacă miturile lumii dezeroizîndu-le și re-eroizîndu-le cu o libertate și o capacitate de invenție pe care numai marii artiști au avut-o și o au. Prin ele vagabondul trece iluminat de iluzie, dar și de febrilitatea aflării unei soluții imediate.

De ce este un mare «comic» Charlot? Nu pentru că ne face să rîdem — de fapt, nici nu ne face să rîdem atît cît credem noi — ci pentru că are o bună dispoziție inalienabilă, un fel de mîndrie, de democratism structural față de orice situație, știind că imprevizibilul deschide mereu o poartă pe care binele se poate furișa și repătrunde în lume; o sănătate morală cuceritoare și triumfătoare ce nu ajunge la disperare, la sarcasm, ci joacă mereu ironia — ironia pentru sine, bietul ins fără căpătîi, ironia pentru statuia «păcii și prosperității» ce e dezgolită festiv cu vagabondul dormindu-i în brațe, ironia pentru milionarul sinucigaș, pentru boxerii de ocazie, bătîndu-se pentru felia de pîine, etc. etc. Nici învingători, nici învinși, nici victime, nici călăi — luminile orașului luminează această viziune idilică, desigur, dar stenică. Charlot a fost (deocamdată) ultimul mare comic — nu pentru că izvorul ar fi secat, ci pentru că stenicitatea a părăsit cîmpul de bătaie al comediei, ca un duh nevăzut.

Film «nevorbitor», «Luminile orașului» rămîne inimitabil ca o permanență. Pelicule supramoderne prin mijloace, de acum cîțiva ani, ne par, cînd le revedem, cu totul demodate. În cinema, patruzeci și trei de ani fac cît două milenii. Aceasta se numește «actualitatea clasicilor». Prin «Goana după aur», «Timpuri noi», «Luminile orașului» și «Dictatorul», octogenarul Charlie

Chaplin se bucură de o glorie pe care nimeni altcineva nu a mai avut-o (și poate, nici nu o va mai avea) în istoria acestei arte vechi cît propria sa viață.

... și un post-scriptum

Un confrate, mare chaplinist (eu nu sînt, cum veți vedea), îmi reproșează că m-aș contrazice, amintindu-mi că acum cîțiva ani îl învinuiam pe Charlot de a fi definitivat (în chip nefast) triumful melodramei în cinema, de a fi folosit abuziv pantomima — mijloc ce îl cred incompatibil cu filmul. Că Buster Keaton este geniul filmului mut.

Îi răspund că nu cred nici acum altceva. Că îl socotesc pe Keaton (Malec) mai cinematografic decît Charlot (așa cum o socotesc pe Marlene mult mai bună actriță decît Garbo). Că în afara celor cîteva filme mai sus menționate, tot ceea ce a

Actorii de după anii '30

Singurătatea omului în balonseide

Pe un canal al televiziunii californiene s-au adunat într-o seară, ca să evoce amintiri despre Humphrey Bogart (despre Bogie, cum îi ziceau ei), actori și regizori care colaboraseră îndeaproape cu el. George Raft și Joan Blondell îi evocau figura cu respect, cu duioșie. Joseph Mankiewicz spunea că i-a fost rar dat să lucreze cu un actor înzestrat cu mai mult har, etc... Desigur, era prezentă și Ingrid Bergman. Superba și «veșnic tînăra» Bergman mărturisea că Bogart o intimidase, deși fusese foarte politicos cu ea pe vremea cînd s-au cunoscut pe platou (e vorba, firește, de «Casablanca»). Că îl sărutase în repetate rînduri, așa cum era prevăzut în scenariu... Dar că nici atunci cînd s-au terminat filmările, nu îl cunoștea deloc pe partenerul ei, pe Bogart. Că era «fascinant și misterios în același timp»... Regizorul Stanley Kramer a izbutit să-l evoce cu maximum de elocvență pe actorul Humphrey Bogart. El a spus doar atît: «Am avut cinstea să lucrez cu el, dar nu l-am strigat niciodată Bogie, căci ar fi însemnat că nu-l respect destul, că nu-i arăt toată considerația pe care i-o port. Era un om care nu-și exterioriza sentimentele. Singura pasiune pe care o dezvăluia în public era dragostea lui nemărginită pentru mare. Rătăcea zile întregi, de unul singur, pe iahtul său. Se simțea descătușat doar în largul mării și repeta des cuvintele lui Hemingway: «Marea este ultimul loc liber din lume»...

În strălucirea zgomotoasă și inconștientă a Hollywoodului dintre cele două războaie, el, Bogie, a reprezentat un freamăt de neliniște, un moment de amară luciditate (aici cu Ingrid Bergman, Claude Rains, Paul Henreid)

făcut Charlot este slab, foarte slab. Asta nu mă împiedică să recunosc că Chaplin este un **personaj** al acestui secol (așa cum arătam) și că «Luminile» sînt o capodoperă.

Dacă s-ar fi jucat în acest an și unul din marile filme ale lui Keaton, sau o selecție extraordinară din ele, s-ar fi văzut că tot ceea ce ține de elipsă, mister, umor întunecat și fantastic, vine pe căi întortocheate de la el (în film, firește). Poate în 1975 îl vom vedea și poate că generațiile tinere îmi vor da, din nou, dreptate.

Dar ce plăcere, dincolo de toate gusturile noastre, este să privești, confrate, spectacolul geniilor cinematografice — și chiar să scrii, cum te taie capul, despre ele! Aci sîntem de acord, nu-i așa?

Gelu IONESCU

Actorii anilor '30

Cea mai platinată victimă a „anilor nebuni"

Nimerește la Hollywood într-o perioadă cînd genul vamp-brun se demodase și publicul dornic de noutate cerea producătorilor altceva. Ei decid că tînăra blondă, frumoasă și inteligentă va fi contralovitura. O platinează puternic, îi decoltează rochiile pînă dincolo de limita permisă de Liga decenței, o pun să traverseze cadrul legănîndu-și șoldurile. I se cere să fie superbă și să tacă. Doar atît. Frank Capra descoperă în Jean Harlow și actrița, oferindu-i șansa de a-i da replica marelui Wallace Berry. «*Blonda platinată*» e filmul care-i va aduce marele succes și în același timp o va obliga de aici încolo să-și poarte o singură povară artistică, statutul impus de Hollywood. I se scriu roluri de femeie fatală, i se inventă romanțe scandaloase, devine vedeta idolatrizată de public. Dar ea invidiază talentul Mirney Loy și viața liniștită de familie a Normei Shearer. La 26 de ani, după șapte ani de glorie răsunătoare, după trei căsătorii ratate și cîteva iubiri nefericite, moare în condiții misterioase, într-o cameră de spital. Cele două filme despre viața ei, romanul de senzație și sutele de articole scandaloase care au încercat să limpezească «cazul Harlow» n-au reușit decît să sporească faima nefastă a unui Hollywood care se încăpățînează să demonstreze că gloria este doliul fericirii.

I se cerea să fie superbă și să tacă (Jean Harlow)

Sondaj în cineunivers

Un ieri fără mîine

Dacă ar fi să căutăm ce este caracteristic în producția stagiunii 1973-1974 a principalelor cinematografii occidentale, două tendințe se impun ca reprezentative: cea de evocare ironică-nostalgică a anilor '30-'40 — așa-numita modă «retro» — și cea care-și ia ca temă devastările nu numai materiale, ci mai ales intelectuale și morale pe care le provoacă sau le poate provoca dezvoltarea explozivă a tehnologiei moderne. Desigur, asemenea orientări nu epuizează panorama mai bariolată ca oricînd a producției cinematografice; la un capăt, mari maeștri — un Bergman, un Fellini, un Visconti și încă vreo cîțiva — realizează opere greu de încadrat într-o tendință delimitabilă și etichetabilă, opere ce pot fi raportate doar la copleșitoarea personalitate a celor care le-au creat, în timp ce la celălalt capăt, meșteșugari fără pretenții confecționează pelicule comerciale ce nu-și propun nimic în afara realizării de beneficii. Desigur, pe ecrane au mai apărut și mai apar realizări obosite, secretînd o tristețe inexorabilă, ultime reprezentante al ultimului val din ceea ce a fost acum cîțiva ani «torentul porno». Desigur, se mai produc un număr însemnat de filme pînă nu demult «politice», dar printre ele nici o capodoperă, nici un film răscolitor: filmul politic occidental a fost în bună măsură înghițit de mecanismul sistemului dominant, s-au înmulțit filmele politice «de dreapta» (ca, de pildă, lamentabilele «creații» ale lui Jean Yanne), pînă și în Italia ies pe bandă rulantă filme politice «de serie», rămase tot mai în urma frămîntărilor dramatice care zguduie viața socială a peninsulei. Filme de acest tip și de alte tipuri continuă și vor continua probabil să se mai realizeze.

Spre deosebire de ele, filmele încadrate în tendințele despre care vorbeam la începutul acestor însemnări sînt cele care dau nota

Acești seducători romantici («Butch Cassidy» cu Paul Newman,

Anul '74 al filmului occidental dominat de moda retro, o modă îndreptată împotriva filmului politic, o modă a nostalgiilor retrograde

și funestele lor pistoale
Robert Redford și Catharine Ross)

aparte, distinctă, a ultimei stagiuni occidentale, deși producții animate de acest spirit au mai apărut sporadic și în anii anteriori. De pildă, nu pentru prima oară se realizează filme avînd ca temă strivirea omului sub povara unei tehnici care a ajuns să-l domine și să-l dezumanizeze. Dar apariția unor importante filme, cum ar fi «Zardoz», «Soarele verde», «Conversația» și alte cîteva reprezintă trecerea de la exerciții de stil la o tematică larg răspîndită în producția de masă. Filmul care a luat «Palme d'Or» la Festivalul de la Cannes 1974, «Conversația» lui F. Ford Coppola (regizor mult mai interesant decît s-ar fi putut bănui după marele său comercial «Nașul»), urmărește povestea măruntului detectiv new-yorkez (interpretat magistral de Gene Hackman) — a cărui personalitate este strivită de acele gadget-uri audio-vizuale, pentru care nu există viață personală, intimitate, gînd propriu — îmbracă gravitatea unei meditații disperate despre destinul omului. Iar dincolo de destinul uman, asemenea filme vorbesc în esență despre criză.

Căci despre criză este vorba.

Nici cei mai opaci apologeți ai sistemului «liberei întreprinderi» (denumire pudică a capitalismului) nu mai contestă azi profunda criză prin care trece lumea occidentală, mai ales de vreun an și jumătate încoace. Nu este vorba numai de o criză economică, deși și aceasta are proporții îngrijorătoare, fie că este vorba de criza energiei, cu efectele sale dramatice, de inflația galopantă care provoacă eroziunea puterii de cumpărare și, deci, a nivelului de trai, de stoparea expansiunii și creșterea șomajului. În unele țări occidentale (în primul rînd, în Italia, dar și în Anglia), criza atacă însăși structura de bază a edificiului economic. E vorba însă de ceva și mai profund, de o pustiitoare criză a valorilor. Societatea occidentală este afectată de o neîncredere organică în propriul ei destin, în propria forță (așa cum s-a văzut în lamentabilele reacții la consecințele războiului din octombrie 1973 din Orientul apropiat), asistăm la un proces de dezagregare rapidă a mașinii statale — scandaluri, corupție, ineficiență — (și aici, din nou, Italia se află în frunte), la o prăbușire a valorilor morale, la creșterea dezabuzării (chiar valul contestatar din rîndurile tineretului nord-american, francez sau vest-german este în retragere).

Desigur, ca în orice perioadă de marasm, reacția firească a oamenilor este manifestarea unei voințe acute de schimbare. Pentru cei mai lucizi,

→

Un ieri fără mîine

pentru cei care nu și-au pierdut capacitatea de a visa și de a spera, schimbarea înseamnă mers înainte, descoperirea unor noi orizonturi. Dar pentru mulți, dorința de schimbare a stărilor actuale se subliniază în nostalgia după un trecut din care s-au estompat asperitățile și care se identifică, oarecum, cu copilăria, totdeauna mai pură, mai dreaptă, mai frumoasă. Nostalgia după un trecut aureolat de nimbul purității și al grației este un mit vechi cît însăși omenirea. Nu ne-a păstrat oare antichitatea imaginea veacului de aur saturnian spre care se întorceau visurile celor umiliți și asupriți?

Ca să revenim la domeniul care ne interesează, cel al artei cinematografice, nu e oare simptomatic că anii marii crize din 1929-1933, care a zguduit societatea americană, au declanșat un «boom» al filmului western, al miturilor vestului? Pentru oamenii înfricoșați de perspectiva zilei de mîine, pentru cei care cerșeau o bucată de pîine striviți de jocul satanic al unor divinități cumplite și fără chip, numite Bancă sau Bursă, imaginea marilor spații libere, în care bărbații se înfruntă privindu-se în ochi, era dătătoare de speranță și curaj.

În zilele noastre, nostalgia trecutului se împletește în lumea bîntuită de criză și cu o altă tendință, aparent de sens contrar, și anume cu nevoia de demitizare a trecutului. E nevoia de a-ți dovedi că nici părinții nu erau mai buni ca fiii lor de astăzi, că imaginile de eroism rectiliniare, echilibru al celor de ieri, imagini vehiculate de educație, de artă (și în primul rînd de cinematograf) sînt simple înșelăciuni, că lașitatea, frica, trișarea cu principiile nu sînt fenomene numai ale zilei de azi. Moda «retro», despre care se vorbește atîta în ultima vreme, își găsește reazimul psihic în această împletire contradictorie dintre cele două tendințe care par că se exclud.

Ambiguitatea modei «retro» se exprimă și prin zona ei de referință temporală. Spre deosebire de alte curente paseiste, nostalgia nu se îndreaptă de astădată spre un trecut îndepărtat, pierdut undeva în ceața legendelor, ci spre un trecut relativ apropiat, ale cărui ecouri nu s-au stins încă și de care generația de azi se simte (chiar conflictual) legată, pentru că acest trecut a fost prezentul părinților.

Moda retro s-a impus în vestimentația feminină și masculină, în stilul machiajului, în concepția mobilierului, în design-ul obiectelor cotidiene, în succesul editorial al amintirilor și memoriilor și, bineînțeles, în cinema.

Este bine cunoscut, de pildă, succesul filmelor lui G. Roy-Hill, «Butch Cassidy» și, mai recent, «The Sting» (încununat cu o mulțime de Oscar-uri în 1974). Ambele au drept protagoniști pe Paul Newman și Robert Redford, în ambele eroii sînt niște oameni în afara legii, mereu implicați în alte lovituri dubioase, dar înzestrați cu un farmec nease-

Acești fermecători îndrăgostiți care au escrocat Europa («Stavisky»)

Tone de talent...
(Redford — Newman)

...pentru o «cacialma»
(«The Sting»)

muit care le cîștigă de la început simpatia publicului. Hoțiile, escrocheriile, chiar și crimele apar ca jocurile unor copii mari care nu se îndură să se despartă de o copilărie în care totul e permis. Printre atîtea filme ostentativ imorale (cel puțin în sensul moralei tradiționale), filmele retro par mai degrabă situate sub semnul unei amoralități totale.

Nu prea deosebită este viziunea marelui regizor francez Alain Resnais (de altfel cunoscut pentru convingerile sale progresiste) în ultimul său film, «Stavisky». Chipul celebrului escroc, ale cărui afaceri au zguduit viața politică a Franței de la începutul anilor '30, apare aureolat de farmec (personajul este interpretat de Jean-Paul Belmondo); Stavisky este singurul care are gustul jocului, al riscului elegant într-o lume devorată de mediocritate și de meschinărie burgheză.

Un pas mai departe pe linia echivocului ideologic, a estompării criteriilor morale este parcurs de o altă serie de filme «retro», și anume de acelea care evocă anii războiului și ai ocupației hitleriste. În «Lacombe Lucien» al lui Louis Malle, eroul este un tînăr țăran destul de primitiv care se înrolează în grupele fasciste franceze care colaborau cu ocupanții hitleriști. Lacombe îi hîrțuiește pe patrioți, jefuiește, participă la masacre, se comportă ca o desăvîrșită brută. Dar Malle (și el cunoscut ca regizor de «stînga») nu-l acuză ci, într-un fel, îl justifică: intrarea lui Lacombe în rîndurile călăilor este oarecum o încercare de ieșire din cenușiul și insipiditatea vieții cotidiene rurale, exprimă căutarea unei satisfacții în acțiune, fie ea criminală. Relațiile amoroase ale lui Lacombe cu una dintre victimele sale, o tînără evreică, sînt menite să sporească ambiguitatea, granițele dintre călău și victimă tind să se șteargă, ființele, antrenate în jocul războiului și al morții, se complac într-o existență derizorie, fără trecut și fără viitor. Ceea ce este și mai bizar, dar și mai semnificativ, este concluzia pe care desfășurarea filmului o sugerează: Lacombe ar fi putut tot atît de bine «să se realizeze» intrînd în rîndurile maquis-ului, prezența lui printre fasciști e fortuită, datorată hazardului, care, singur, determină destinele.

O temă asemănătoare abordează și filmul talentatei regizoare italiene, Liliana Cavani, «Portar de noapte». Și aici e vorba de relația dintre un torționar SS-ist și victima lui, despre dragostea absurdă, nefirească, încărcată de ură dintre cei doi.

În tentativa lor anarhizantă și reacționară în același timp, de a goli de orice criteriu axiologic comportamentul oamenilor aflați în situații-limită, Malle și Cavani merg mai departe decît oarecum clasica demitizare a eroilor. De data aceasta e vorba de demitizarea victimelor, considerate drept complice obiective la crimele ale căror jertfe sînt.

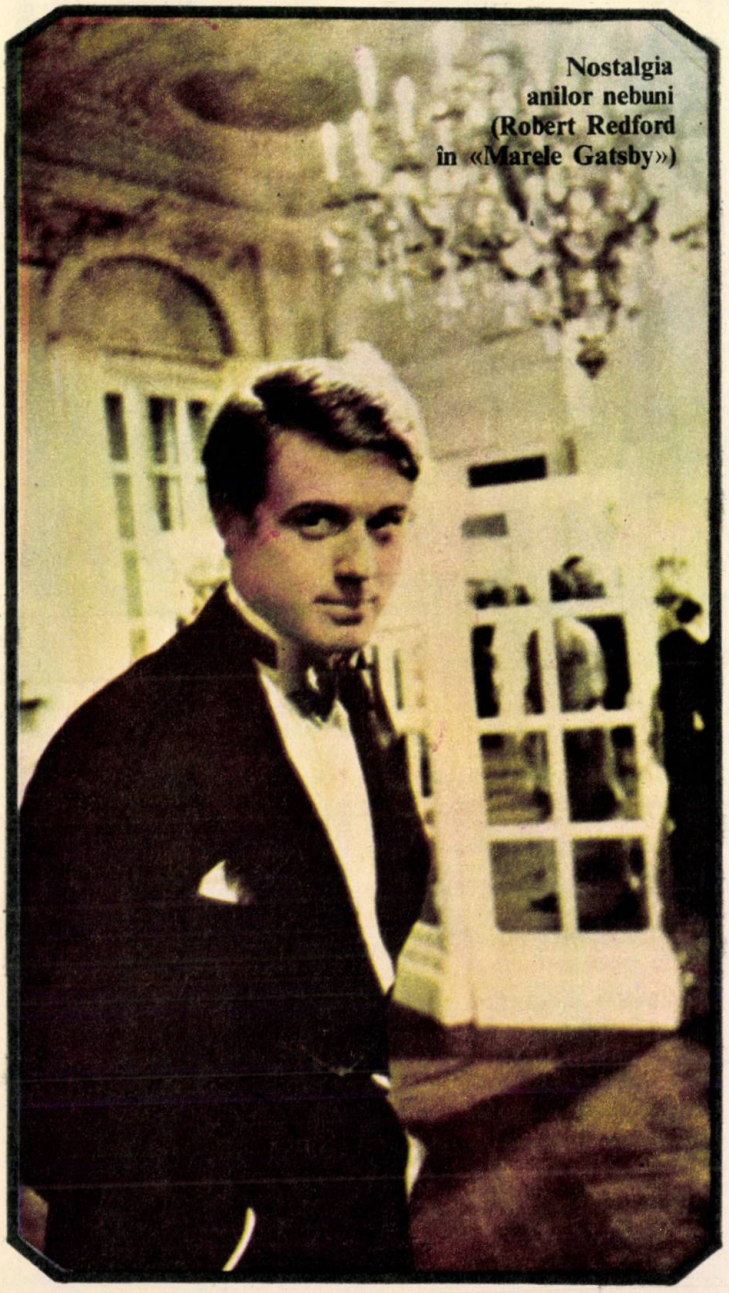
Dacă asemenea filme exprimă deruta unor autori talentați, poate sinceri, dar debusolați, vasta acțiune de promovare a tendințelor «retro» se explică prin rațiuni mai puțin

→

onorabile. În fond, filmele «retro» au fost propulsate ca o reacție împotriva filmelor politice, fie prin anihilarea cu mijloacele relativismului radical a însuși conceptului de «politic», fie printr-o punere a politicului în paranteză, așa cum mărturisea de altfel Resnais că a intenționat să facă în filmul «Stavisky».

Oricum, în mod obiectiv, curentul «retro» reprezintă astăzi tendința cea mai reacționară din cinematografia occidentală, expresia cea mai pregnantă a crizei de substanță a unei civilizații care nu mai crede în ziua de mîine. Dar însăși prin caracterul ei ambiguu, prin specificul ei ostentativ, afirmat de contracurent», moda «retro» nu mi se pare a fi un fenomen de durată, ci unul cu bătaie scurtă, care-și consumă repede conținutul. Mai mult ca sigur că în Almanahul pe 1976 nu ne vom mai ocupa de «retro».

H. DONA



Nostalgia anilor nebuni (Robert Redford în «Marele Gatsby»)

Nu sînt mulți actori care se pot lăuda cu o dublă paternitate atît de celebră. Numai că Mia Farrow, cea care o are, nu se laudă cu ea. Cel de al treilea copil, dintre cei șapte ai realizatorului John Farrow și ai actriței Maureen O'Sullivan, a dorit în copilărie, așa cum unii copii vor să se facă marinari sau parașutiști, a dorit să se facă călugăriță! Numai că magnetul Hollywoodului era prea aproape. E drept că silueta ei cam prea firavă nu era pe măsura canoanelor cetății filmului american. Dar după ce s-a hotărît pentru cariera părinților ei, Mia Farrow a determinat Hollywoodul să-i adopte dimensiunile. «John și Mary» în regia lui Peter Yates și «Copilul lui Rosemary» în regia lui Polanski au confirmat-o ca una din vedetele tinerei generații. Spectatorii noștri i-au admirat feminitatea ei fragilă, francheța ei juvenilă, eleganța ei cam băiețoasă în «Urmărește-mă». Ea a adus pe ecranul românesc al anului '74 acel insolit mesaj londonez al unei plimbări de neuitat prin metropola de pe Tamisa, în căutarea vieții celei adevărate. Pe ecranul mondial '74, Mia Farrow a avut unul dintre cele mai rîvnite roluri din seria filmelor care au evocat nostalgic anii '30. Ea a fost vedeta atît de comentatei mode «retro»: Daisy din «Marele Gatsby».

O vedetă „retro“

Folia jazz-ului şi impertinenţa penelor de struţ
(Mia Farrow în «Marele Gatsby»)

După amiaza

Fellini, clovnul genial

Răspunsuri fără întrebări date lui Jean Paul Mont Servan, redactor la «Ecran '74»

● De n-aș fi fost cineast, mi-aș fi dorit să fiu magician. Două meserii, dar un același scop: a da celorlalți posibilitatea de a visa dincolo de orice îngrădiri. Bieților oameni din 1973, bombardați cu scheme și idei gata confecționate, niciodată în legătură directă cu evenimentele, trăindu-și epoca prin intermediul unor persoane, unor interpretări, unor atitudini prescrise. Eu refuz să aparțin oricărui clan. Locul etichetelor e doar pe valize.

● Veți spune, sigur, Fellini realizează filme pentru public și,deci,face un cinema comercial. Fals. Și în ceea ce mă privește, și în ceea ce privește publicul. Ceea ce se cheamă cinema comercial este în realitate produsul unor regizori care-și proiectează pe ecran propria vulgaritate. Marele lor alibi: un film pentru public!... Sărutul leprosului. Un altruism demn de sfîntul Francisc de Assisi.

● Nu! Nu sînt sfîntul Francisc și nu mă gîndesc niciodată la viitorii mei spectatori. Adevărul e că pun mîna pe aparatul de filmat atunci cînd am chef să spun o poveste. Și în poveștile mele intră totdeauna autobiografia. Fiecare film al meu se poate raporta la un anotimp al vieții mele. De data asta mă aflu în anotimpul înțelepciunii.

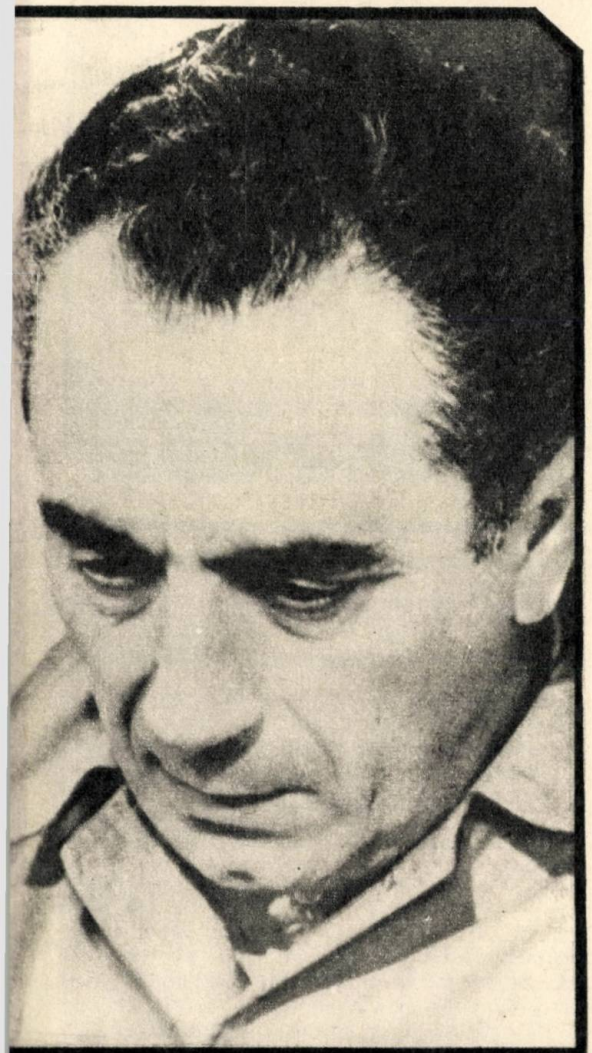
● E adevărat că mi s-a întîmplat să fac un film pentru a respecta un contract. Nu e cazul cu filmul «Amárcord» și, de altfel, dacă ar trebui să te supui totdeauna acestui soi de obligații, mai bine deschizi un magazin de cravate.

● «Amárcord»: nu e vorba de o marcă de aperitiv, ci de o expresie care se scrie Am'arcord — în dialect roman — și înseamnă **îmi amintesc.** Amintirile mele și amintirile altora. Totul preparat după legile instinctului meu. Pentru că nu sînt un cineast aristocrat, care filmează ortodox un scenariu. Invent pe măsură ce filmez. N-aș putea deci să vă povestesc «Amárcord», înainte ca filmul să fie gata. La început, voiam să numesc acest film — «Omul cotropit». Un portret al omului total condiționat de o informatică abuzivă. Apoi lucrurile s-au schimbat. Nu mai e vorba de a construi o in-

Mă aflu în anotimpul înțelepciunii (Fellini)

pentru anul '74

magicienilor



Singurul mijloc de a prelungi neorealismul: interiorizarea (Antonioni)

trigă, ci de a juxtapune o serie de episoade, ca în filmul «Roma». Şi pentru a lua o distanţă faţă de epoca noastră, distanţă prin care să devin mai obiectiv, îmi imaginez că în anul 2000, un supravieţuitor al epocii noastre încearcă să-şi povestească viaţa unui oarecare interlocutor care, probabil, nici măcar nu-l ascultă. Povestitorul răsfoieşte paginile unor amintiri vechi şi încearcă să-şi amintească, să reconstituie cam ce era un orăşel italian din anii '30. Este, dacă vreţi, o reflecţie asupra lucrurilor ce se pierd, şi vor continua cu siguranţă să se piardă, dacă lumea va merge în ritmul ei de azi.

● Descriu lucrurile aşa cum au fost. Sau mai exact, vi le povestesc aşa cum le văd. Pe plan uman şi poetic.

● Materialul de lucru este constituit din elemente absolut autentice, pe care le modelez după gustul meu estetic, şi care se tot ciocnesc în interiorul strîmt al ecranului. Forţa lor emoţională ţine de realitatea lor intrinsecă, de amestecul lor, şi de formula grafică pe care am ales-o. «Amárcord» este o simplă poveste a unui mic orăşel din Romagna.

● Pentru «Amárcord», am apelat la două vedete de teatru, Pupella Maggio, care e celebră în Italia, şi Magali Noël, cu care am mai colaborat pentru «La dolce vita» şi «Satyricon». Ea joacă rolul lui Gradisca (în traducere: «gustă-dacă-vrei»). Ceilalţi sînt necunoscuţi. Este un omuleţ mustăcios, care în particular este vrăjitor, şi Nandi Orfei, directorul de circ, datorită căruia am putut realiza «Clownii». El este cel care repetă acolo, în decor, o scenă de interior, care va degenera în scandal familial. De patru ore prînzeşte pentru nevoile filmării. A mîncat deja 28 de pulpe de pui.

● Detest actorii care vin pe platou să-şi joace numărul. Cîteodată îi angajez pentru contrariul a ceea ce cred ei că sînt. O excepţie este Giulietta Masina. În lumea lipsită de dragoste, pe care deseori o descriu, ea iradiază o afecţiune naivă, inepuizabilă. Ea a făcut ca filmul «La strada» să alunece spre blîndeţe şi milă.

● Nu cred în valoarea filmărilor în exterior. După mine, cinematograful trebuie să se facă integral în studio. Acolo se pot exercita talentele de iluzionist ale cineastului. De pildă, pentru «Amárcord» aveam nevoie de mare. Ei bine, am confecţionat marea cu cearceafuri din plastic şi cu ceaţă artificială. N-o să se vadă peştii din apă, dar nimeni nu va putea bănui că ei nu înoată acolo, în adînc. În studio,

→

O fată păguboasă din Rimini imitînd vedetele timpului ei (Magali Noël în «Amárcord»)

poți să mergi dincolo de realism. Mediul reconstruit capătă o valoare poetică și expresivă precisă, fie printr-o accentuare a perspectivelor naturale, fie acumulînd și multiplicînd efectele dorite. E vorba de a concentra și de a intensifica amănuntele semnificative pe care realitatea ni le propune într-un mod dispersat și atenuat. Mă ocup de fiecare costum si supraveghez, de pildă, îmbătrînirea actorilor, ridurile și toate degradările care vor fi date pradă aparatului de filmat. Aș spune că cinematograful este mai întîi de toate lumină. O lumină pe care o creăm după nevoie. Soarele nu e controlabil. Nu-i poți spune — mai la dreapta sau mai la stînga. Proiectoarele te fac stăpîn pe situație.

● Decadența și decăderea exercită o mare fascinație asupra mea. Nu în sensul naufragiului, dezastrului, prăpădului energetic care le caracterizează, ci din punctul de vedere al renașterii pe care orice prăbușire o poartă în sine. Nu acesta era sensul ultimei imagini, a privirii copilei din «La dolce vita»? De altfel, la sfîrșitul tuturor filmelor mele las deschise porțile spre o ieșire fericită sau tragică: de pildă, ultimul surîs al Cabiriei, sau motocicliștii din «Roma». Pot fi cavalerii apocalipsului, dar poate simbolizează viața care suie din străfundurile istoriei și aleargă spre marele larg. Nu spun aceste lucruri în funcție de dispoziția unui moment, ci pentru că negativismul îmi este complet necunoscut.

Antonioni, îndrăgostitul

Un portret sub formă de interviu de Luisa Spagnoli, de la «Ecran '74»

Cînd Michelangelo Antonioni avea 7 ani și era un puști foarte curios, s-a cățărat într-o zi în vîrful Campanillei San Giorgio, la Ferrara și a găsit acolo un cireș înflorit și în cireș (cum o fi ajuns oare acolo?) o pisică.

Antonioni: Venea, cu siguranță, după cireșe.

Alteori, escalada fațadele caselor, să vadă ce se întîmplă înăuntru, și apoi cădea, se întorcea acasă cu o mînă ruptă, sau plin de vînătăi. La școală nu prea învăța, îl plictisea învățatul, și cîteodată în semn de revoltă față de profesori se suia pe acoperiș și trebuiau să vină pompierii să-l dea jos de acolo. Era așa de distrat, așa de absorbit în el însuși, încît pe stradă se lovea cu capul de cutiile poștale.

Antonioni: Îmi amintesc, cățăratul la mine era o manie. M-am suit pe zidurile din Ferrara să văd ce e într-o gaură, și cînd am băgat mîna acolo, a ieșit un șarpe.

Să fi fost simpla curiozitate vizuală, sau chemarea riscului, dorul de aventură?

Antonioni: Cred că în fond am ratat totul în viață. Poate ar fi trebuit să alternez mun-

ca pe care o fac, cu ceva mai activ, în sensul fizic al cuvîntului. Iubesc mult acțiunea, nu obosesc niciodată. În timpul serviciului militar, eram dintre cei mai activi la exerciții, eu care detest viața militară.

Michelangelo a avut o copilărie și o tinerețe foarte frumoase, lîngă o mamă care îl adora. O copilărie plină de joacă și de aventuri. Totuși, Luigi Vanzi, asistentul său, spune: «Cred că, la vîrsta de 6 ani, era deja Antonioni, cel de azi. Îmi amintesc că odată i-am spus — Michelangelo, crezi că fericirea există? — și el mi-a răspuns: — Există... pentru ceilalți.

Antonioni: Am puține amintiri din copilărie, poate pentru că nu mă întorc niciodată spre trecut, privesc mereu înainte. Îmi amintesc de o escapadă de la grădiniță, cînd aveam 3 ani, și de o fugă de la un internat. Era acolo o profesoară foarte urîtă care voia să mă sărute pe obraz, și atunci am fugit și nu am vrut să mă mai întorc.

subiect: fetele.

Antonioni: Cîteodată mergeam singur în hanurile populare și rămîneam toată noaptea acolo, cu cîte o fată. Nu regret de a fi petrecut astfel atîtea ceasuri din viața mea, pentru că pot acum să vorbesc de ele. Am descoperit boala sentimentelor, înaintea sentimentelor înseși.

S-a îndrăgostit odată de o fată pe care o iubea și scriitorul Giorgio Basani. Basani avea s-o descrie mai tîrziu în romanul «Ochelarii de aur»: «Era de o frumusețe surprinzătoare, ca un portret de Ghirlandaio». A urmat apoi perioada în care a fost critic de film. Michelangelo era pe atunci un băiat chipeș și foarte elegant, puțin snob, preocupat de mitul esteticii și frumosului.

Antonioni: A fost o epocă în care îmbrăcămintea mă preocupa, pînă în ziua în care croitorul meu a scris într-o revistă de mode că eram un om elegant. Am crezut că o să

«Povestea vieții mele devine mai intensă abia în timpul filmărilor...» („Deșertul roșu" - Antonioni)

«Locuiam la Ferrara, oraș vestit pentru cultul frumuseții, nu numai feminine» — scrie undeva Antonioni. Amintirile lui despre șesul Ferrarei se leagă de mirosul acru al cînepei, de cîntecele luntrașilor, de hanurile unde mergea să bea vin, de interminabilele discuții la colțul «străzilor lungi și largi, străzi ale unui oraș de cîmpie, frumos și pașnic». Discuțiile se învîrteau întotdeauna în jurul unui singur

mor de rușine și de atunci încolo mi-am cumpărat numai haine de gata.

Copilăria și-a petrecut-o între patru mătuși și vreo douăzeci de verișoare. Problemele lor erau moda, pălăriile, gențile, logodnicii și iubiții. De mic, Michelangelo s-a obișnuit să asculte acest tip de conversații feminine, să observe fizionomiile verișoarelor sale, pe cînd

→

După amiaza magicienilor

vorbeau, să le înțeleagă psihologiile. Mai tîrziu s-a însurat cu o fată care avea patru surori și, astfel, numărul femeilor care îl înconjurau a crescut.

Antonioni: A fost util să văd lumea prin filtrul mentalității și psihologiei feminine, și am înțeles că, deseori, e un filtru mai subtil ca al bărbaților. Așa am ajuns să vorbesc mai mult despre femei în filmele mele.

Celor din Ferrara le-a moștenit profunzimea și intensitatea sentimentelor. Dragostea și o dată cu ea filmul sînt lucrurile cele mai importante din lume pentru Antonioni. Toate dramele și deziluziile s-au regăsit topite în filmele sale.

Antonioni: A face un film este ceva diferit de scrierea unei cărți. Flaubert spunea că menirea lui nu e de a trăi, ci de a scrie. A face un film, dimpotrivă, pentru mine înseamnă viață. Povestea vieții mele nu se întrerupe în timpul filmărilor, ci devine abia atunci mai intensă.

Primul său film a fost un documentar — «Gente del Po».

Antonioni: Padul este peisajul copilăriei și tinereții mele. Bărbații care mergeau pe dig, cu pași înceți, apăsați, trăgînd după ei cu o funie bărci greoaie pe care se aflau bucătării și case ambulante cu rufe la uscat, găini și femei trebăluitoare, iată imaginile unei lumi pe care învățam s-o cunosc puțin. Peisajul acela nemișcat și solitar, făcut din apa mocirloasă, plină de vîrtejuri și din lungile șiruri de plopi pierzîndu-se în ceață, peisajul acela devenea mobil, căpăta viață, se umplea de oameni. Privindu-l, am început să înțeleg lumea prin intermediul imaginii. Am înțeles imaginea, forța și misterul ei.

În 1950, Antonioni a realizat «Cronica unei iubiri» cu Massimo Girotti și Lucia Bosé, film foarte important în istoria cinematografului italian, pentru că deschidea drum unui realism mai mult psihologic și intimist, aplica metodele neorealismului la o tematică a sentimentelor.

Antonioni: Singurul mijloc de a prelungi neorealismul era prin interiorizare.

Îi displace să vorbească de sine însuși și se exprimă verbal destul de greu, poate dintr-o reținere pudică, poate pentru că e un taciturn. Are o uriașă capacitate de a se izola, chiar în mijlocul celui mai teribil haos. Nu-i place să

→

Filmul și viața Americii în '74

Cinema

Redăm mai jos cîteva fragmente dintr-o scrisoare deschisă, publicată în ziarul american de specialitate cinematografică, «Daily Variety».

Pentru o mai bună înțelegere a «scrisorii» este util să-i prezentăm pe protagoniști:

Jack Valenti, un om foarte influent în industria de film din S.U.A., este președintele Asociației producătorilor de film **(Motion Pictures Producer Association).** În biroul lui Jack Valenti se stabilesc, în mare măsură, direcțiile de orientare a producției de film americane și se iau măsurile de rigoare pentru a se asigura difuzarea masivă a aceluiași film în lume. Valenti este reprezentantul producătorilor de film americani față de guvern și, în același timp, consilierul aceluiași guvern în problemele cinematografiei. Ca și predecesorii săi, are pe biroul său un telefon legat de Casa Albă prin fir direct.

George Seaton este un regizor prestigios, care își realiza primul său film în 1933 și care a fost și președinte al Academiei americane de artă cinematografică. Scrisoarea a fost adresată de Seaton ca răspuns la un memorandum redactat și trimis producătorilor americani de film de către Valenti. Titlul memorandumului: «Omenirea în raport cu lumea animalelor».

*

«Dragă Jack! Am primit memorandumul adresat tuturor producătorilor și care se referea la «omenire în raport cu lumea animalelor». Sper că toți realizatorii de film vor fi foarte pătrunși de aceste directive pe deplin justificate în materie de orientare. Dar aștept totuși să trimiți un al doilea memorandum în care să te referi și la cumplitele descrieri realiste ale ororilor pe care le practică oamenii. Prietenii noștri bipezi ar merita aceleași calificative cu care gratificăm o hienă sau o bufniță. Firește, în filme, toate scenele de violență sînt trucate: sîngele este simplă vopsea, se face risipă de carne de vită și de oase de miel spre a se arăta cum poate sfîrteca un glonte dum-dum un trup de om, boxurile metalice cu care un om este doborît sînt de fapt din cauciuc, șișul înfipt în stomac e neascuțit și nici nu iese din teacă. Așa că nici un actor nu poate fi rănit. Dar care va fi efectul acestor scene asupra copii-

O școală a crimei

lor, femeilor, bărbaților, asupra publicului în general?

Sînt de acord că oamenii în toată firea, normali și echilibrați, sînt scîrbiți de asemenea scene de violență și că nici nu le-ar trece vreodată prin cap să imite aceste brutalități. Dar ar trebui să ne gîndim care poate fi reacția unui om mai puțin echilibrat, a unui om care se află pe muche de cuțit în materie de comportare. Cred că e suficient să vadă o asemenea scenă de film ca să fie împins dincolo de limită. Nu crezi, Jack, că industria noastră cinematografică ar avea obligația față de societatea noastră să pună capăt unor asemenea greșeli grosolane? Răspunsul la întrebarea dacă filmul are influență asupra moravurilor îl consider inutil. Acest răspuns îl cunoști foarte bine! Ai afirmat singur în repetate rînduri că filmul influențează modul de viață al oamenilor. Filmul introduce mode, obiceiuri de viață și, în ultimul timp, chiar sisteme de exterminare a oamenilor. Există, în acest sens, nenumărate exemple... Dacă filmul nu ar exercita un asemenea impact, de ce s-ar cheltui sume atît de uriașe pentru reclama prin televiziune? Ar însemna că se aruncă banii în vînt. Iar unele filme nu reprezintă nimic altceva decît o sistematică reclamă pentru violență și brutalitate. Cinematograful devine, așadar, o școală a crimei...

...Îți amintești de ultima scenă din «Pe frontul de Vest nimic nou?» Era o scenă în care se murea, dar te simțeai emoționat, cutremurat. Era cea mai convingătoare și subtilă scenă de acest gen pe care am văzut-o pe ecrane, căci lăsa imaginația spectatorului să lucreze singură și spectatorul era cuprins de admirație pentru rezerva pe care o manifesta cineastul. Azi, ai vedea pe ecran soldații sfîrtecați de un tun, sîngele ar țîșni șiroaie, iar tinerii adepți ai acestor masacre ar zîmbi, și-ar simți satisfăcute instinctele brutale și s-ar gîndi cum să reediteze scena în viața de toate zilele.

...Te rog să remarci că nu preconizez o cenzură strictă, dar pretind ca oamenilor să li se prezinte cu oarecare rezervă acele manifestări de fiară pe care le considerăm specifice pentru lumea animalelor...

...cordiale salutări de la
George Seaton

«Unele filme americane n-au alt scop decît să facă reclamă violenței și brutalității»

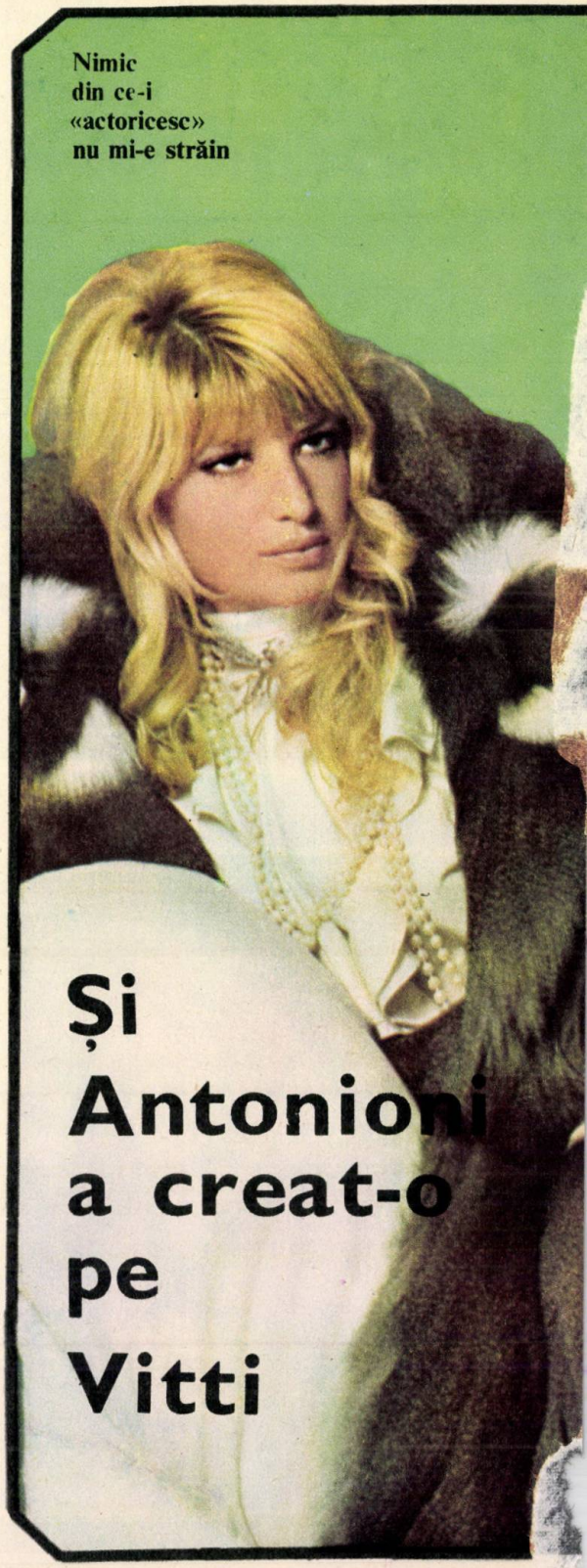
Un mister îngropat sub gazonul unui parc londonez (Vanessa Redgrave în «Blow Up»)

fie văzut în timp ce filmează. Iubește mai ales tăcerea. Luigi Vanzi spune despre el: «Are un temperament felin, inaccesibil». Antonioni a ajuns tîrziu la porțile succesului, și a avut o viață artistică extrem de dificilă. Letizia Balboni (fosta lui soție): «Scenariile lui nu mergeau, producătorii spuneau mereu nu, dar el nu făcea niciodată compromisuri. Cred că a avut întotdeauna certitudinea talentului său, pentru că altfel nu ar fi putut rezista. Nu există om pe lume să-l poată abate de la o idee în care el crede și voința, capacitatea lui de reacție au fost totdeauna mult mai tari decît descurajarea și disperarea».

Antonioni: Singura diferență între mine și Pavese este că el s-a sinucis, iar eu nu.

Selectare și traducere: **Dan COMȘA**

Nimic din ce-i «actoricesc» nu mi-e străin



Și Antonioni a creat-o pe Vitti

Pare poate ciudată afirmația că una dintre vedetele anului care a trecut a fost demult consacrata Monica Vitti. Toată lumea știe, Monica Vitti a avut marele ei *boom* artistic la începutul anilor '60, cînd a filmat consecutiv trilogia lui Antonioni, «Aventura», «Noaptea», «Eclipsa», urmată în 1964 de «Deșertul Roșu». Cuplul Antonioni–La Vitti a scris un capitol în istoria cinematografului, centrat în jurul personalității feminine din societatea capitalistă contemporană. «Am crescut printre femei și am fost educat de ele, spune Antonioni. Și de aceea iubesc femeia și cred că o înțeleg.»

Actriței formată de Antonioni nu i-a fost ușor ca, după despărțirea de regizor, să-și găsească singură drumul artei sale. Dar parcă dintr-o dată, Monica Vitti și-a amintit de începutul carierei, care nu s-a petrecut ca în legende, «peste noapte». Prin anii '50, ea debutase cu un film intitulat «Să rîdem, să rîdem, să rîdem..» Acest titlu i-a fost parcă predestinat și a devenit acum motto-ul ei favorit. Trecînd practic, de la o extremă la cealaltă, după momentul Antonioni, Monica Vitti și-a regăsit personalitatea rîzînd. De la un rol la altul, ea a trecut rîzînd poznaș, rîzînd tonic, rîzînd cu lacrimi, rîzînd strengărește, rîzînd cu sughițuri, rîzînd calin, rîzînd cu subînțeles, rîzînd cu adresă. Actrița a înțeles să împartă această avalanșă de bună dispoziție cu publicul ei. De la «Fata cu pistolul» la scheciul din «Perechile» de Alberto Sordi, de la «O fată trăznită» în compania lui Maurice Ronet, pînă azi, cînd ecranul mondial '74 a arătat-o în trei roluri de comedie: «O Toscă nu ca celelalte» în regia lui Luigi Magni — o fină ironie la tipul Toscăi patetice, «De două ori martoră», unde ia în derîdere frivolitatea, și «Ordinea este ordine» în regia lui Franco Giraldi, unde ia peste picior sufragetele.*

La 43 de ani, Monica Vitti și-a găsit adevărata ei vocație: să rîdă, făcînd și pe alții să rîdă cu ea.

Dar, totuși, pe undeva, în privirea ei directă, dar puțin absentă, în francheța ei puțin visătoare, în timiditatea ei, deslușim parcă, dincolo de cascadele de rîs, femeia plecată în căutarea prietenei dispărute pe o insulă siciliană din acea «Aventură» de neuitat.

A. D.

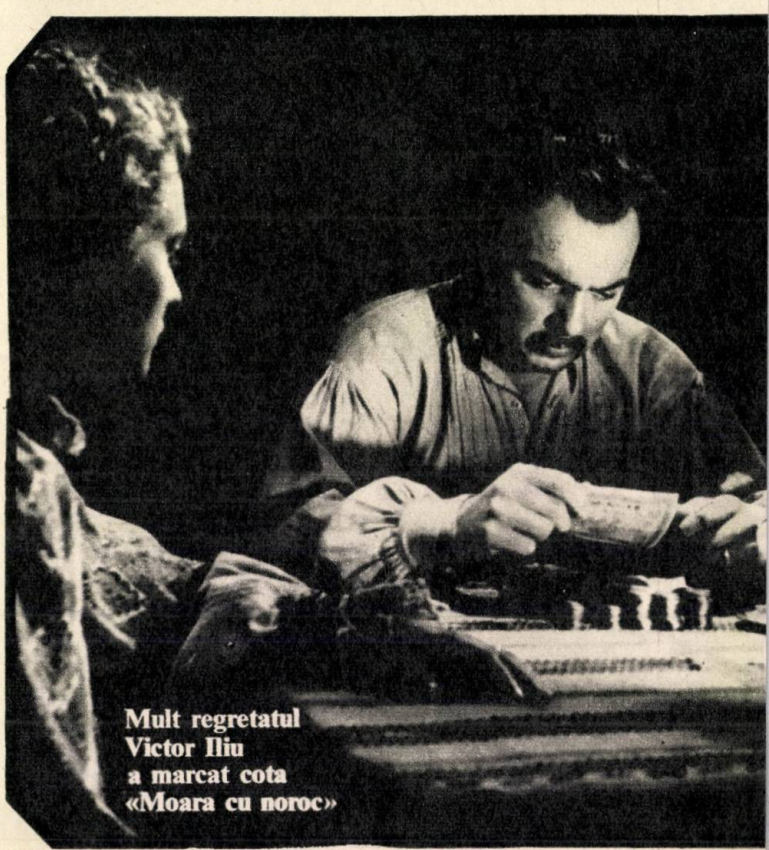
* *Cei ce au văzut-o în «Perechile» își pot imagina verva ei pe aceste teme.*

La început a fost ecranizarea?

Din acea «Noapte furtunoasă» filmul românesc a dovedit că iubește literatura

Înainte de toate, o «punere» în temă «cronologică» și aproape exhaustivă: Caragiale, Marin Preda, Mihail Sebastian, Ion Slavici, Horia Lovinescu, din nou Caragiale, Panait Istrati, din nou Caragiale, din nou Caragiale, Goldoni (e un fel de a spune), Titus Popovici, Jean Bart, din nou Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Francisc Munteanu, din nou Panait Istrati, din nou Titus Popovici, V. Em. Galan... Ecranizările cam de aici pornesc, și trebuie să recunoaștem că «sursele», prin extensia lor pe verticala și orizontala timpului și a artei, reprezintă, cu adevărat, niște **puncte de plecare** valide pentru filme. De aici, pornesc, deci, din perimetrul marii literaturi clasice sau din acela al literaturii contemporane, preluate «în mers», din spații de proză și teatru...

Fenomenul ține, cred, de o anumită vîrstă a artei a șaptea pe scara evoluției și a maturizării. Ecranizările — privite generic — sînt un apanaj al «vîrstei de mijloc». Ele nu apar, nicidecum, la începuturile unei cinematografii, nici măcar ca soluții de minimă rezistență (pe principiul mai mult decît discutabil: «o operă literară clasică = un bun scenariu de film»). Filmul nu-și poate «inventa» resursele artistice necesare pen-



Mult regretatul Victor Iliu a marcat cota «Moara cu noroc»

Pionierul Paul Călinescu a marcat începutul «Desfăşurării»

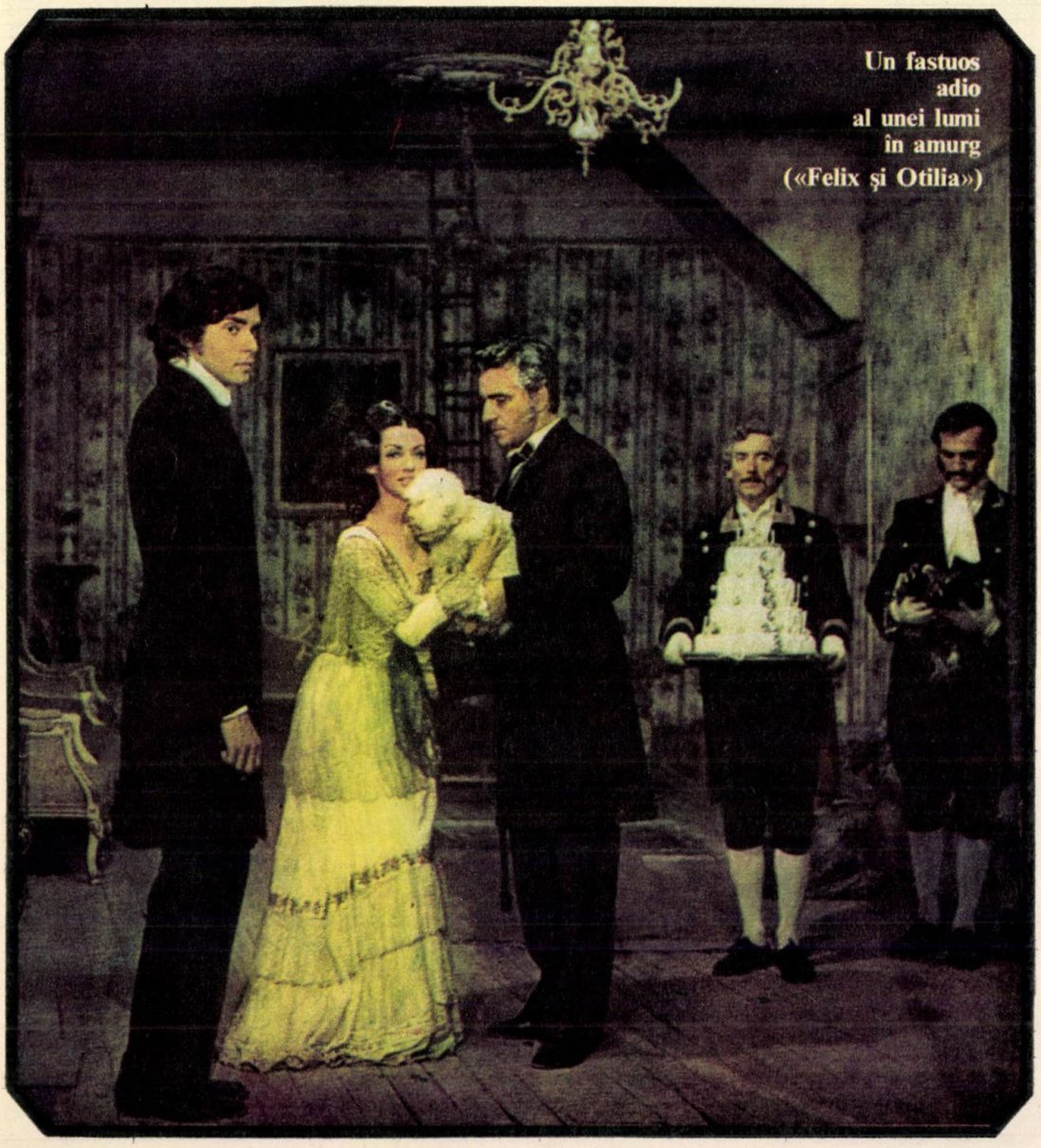
tru ca o operă literară cu un univers spiritual şi afectiv constituit să devină, automat, şi o peliculă de anvergură filozofică şi estetică. «Forţa cinematografică» se dobîndeşte. La început, ecranizările (două, trei) au fost prezenţe strict incidentale în repertoriul naţional, nişte produse artificiale. Să ne contrazică, oare, «**Noaptea furtunoasă**» a lui Jean Georgescu? Nicidecum. Acest film era corolarul unei evoluţii, nu un început de drum, ci un punct culminant, sintetiza întreaga experienţă antebelică a filmului românesc.

O Atlantidă numită Caragiale

Caragiale a constituit, şi trebuie să constituie, un permanent «izvor» al filmului românesc. Cu ce s-a ales însă, practic, cinematograful, de pe urma lui Caragiale? Lăsînd la o parte «**O noapte furtunoasă**», pasionantul film antebelic al lui Jean Georgescu, cinematografia noastră (aptă, cel puţin teoretic, pentru Caragiale!) ne-a lăsat moştenire celelalte piese principale din creaţia dramaturgului: «**O scrisoare pierdută**», apoi «**D-ale carnavalului**», producînd între timp «**Două lozuri**» şi apoi «**Telegrame**», şi apoi... Un răutăcios ar spune: «grea moştenire!». Într-adevăr, «operaţia Caragiale», pentru care cinematograţia românească s-a considerat suficient de maturizată (dar nu era, în fond, decît suficientă) s-a dovedit un eşec.

Să ne explicăm. Nimeni nu va avea niciodată nimic împotriva înregistrării pe peliculă a memorabilului spectacol de teatru al Naţionalului bucureştean cu «**O scrisoare pierdută**», cum a fost acela realizat de regretatul Sică Alexandrescu. Actori întotdeauna valabili, o «punere în scenă» perfectă, excelentă ambianţă de spectacol. Filmul, însă, în această întreprindere, a fost absent. Teatrul e una şi filmul e alta. «**O scrisoare pierdută**» poate rămîne, în perimetrul filmului naţional, ca un corect «documentar» des-

pre un memorabil spectacol de teatru. De unde și ideea că «O scrisoare pierdută» este, de fapt, o **ecranizare posibilă**... Cu «D-ale carnavalului» lucrurile stau altfel, dar nu se deosebesc radical. Filmul a fost conceput **ca film.** Dar autorii (Gheorghe Naghi și Aurel Miheles), atunci, în 1959, realizînd un spectacol cît de cît agreabil, l-au uitat, practic, pe Caragiale. «**D-ale carnavalului**» a fost un film oarecare cu qui-pro-quo-uri, ceea ce, s-o recunoaștem, chiar dacă unii actori — printre care Vasilica Tastaman, adevărată revelație cinematografică — au făcut tot ce le-a stat în putință, este foarte puțin la «capitolul» Caragiale. Cine se va mai încumeta însă, și cînd, să facă un film (cu vitriol!) după «**D-ale carnavalului**»? Operațiunile «**Două loturi**» și, peste vreo trei ani, «**Telegrame**» n-au condus spre alte rezultate. Concluzia că opera lui Caragiale rămîne o Atlantidă, un continent doar bănuit, pentru filmul românesc, nu mi se pare deplasată. Dar o cinematografie, oricare, își poate îngădui, oare, luxul, să reia aceleași ««subiecte» în ipostaze cinematografice diferite? Este și aceasta o întrebare, o întrebare cel puțin plauzibilă. Nu totdeauna, firește (de unde și riscul ecranizărilor). În cazul lui Caragiale, însă, poate că filmul are chiar datoria să restabilească anumite adevăruri artistice. De reflectat. Pînă una-alta, meșterul Jean Georgescu



Un fastuos adio al unei lumi în amurg («Felix și Otilia»)

O clasă începe să fie pe soartă stăpînă («Bariera»)

ne privește zîmbind dintr-un con de penumbră...

La răscruce de drumuri

Pentru că am adus vorba despre acest «con de penumbră», în care au intrat, automat, o seamă de filme românești — chiar și alte felurite ecranizări — ar fi cazul să ne reamintim și cîteva creații cinematografice pe care timpul, neiertător, nu le-a împins spre neființă. Printre ele, neîndoios, un loc de frunte îl păstrează și îl va păstra «**Moara cu noroc**». Cu ani în urmă, la premiera filmului, se spunea (și nu într-o accepție formală, cum s-a mai întîmplat, din cînd în cînd, cu alte creații) că filmul lui Victor Iliu reprezintă semnele maturității pentru o cinematografie în plin proces de devenire. Așa era, o putem confirma azi. Deopotrivă, poet al locurilor și al oamenilor, cu un dezvoltat simț al epicului, Victor Iliu se apropie de nuvela lui Slavici nu numai ca un bun cunoscător al Ardealului ce era, dar și cu un profesionalism de excepție pentru epocă, și ecranul a consemnat cu fidelitate atît comuniunea spirituală dintre literat și cineast, cît și valorile perene, realiste și metaforice, ale travaliului cinematografic. Regizorul n-a descris pur și simplu stări sufletești, ci a compus, cu recunoscuta sa capacitate portretistică, mișcarea sufletească a principalelor personaje. Ecranizarea lui Victor Iliu a anticipat timpul «interpretărilor creatoare» a unor lucrări clasice, chiar dacă apărea într-o perioadă de incertitudini a filmului național. Mai tîrziu, Victor Iliu avea să ne ofere încă o ecranizare «de bază»: «**Comoara din Vadul Vechi**», după o nuvelă de V. Em. Galan, o dramă aspră și sumbră, de mare laconism al expresiei cinematografice, desfășurată în cadrul aspru și sumbru al secetei postbelice într-un sat moldovean...

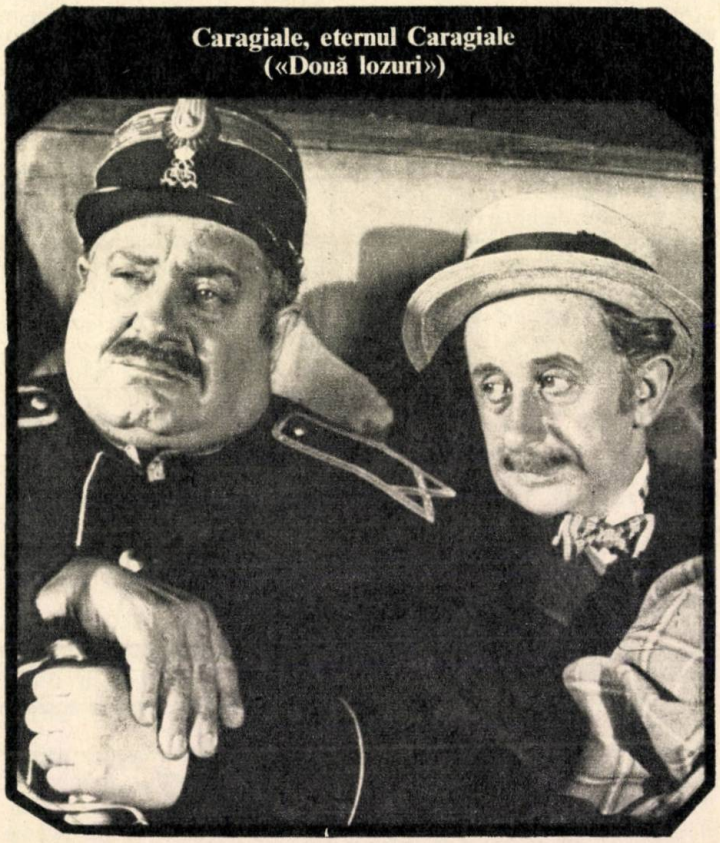
Setea de pămînt și dreptate

La «capitolul» ecranizărilor durabile intră, sigur, și filmul lui Mircea Drăgan — cel mai bun, cred, dintre toate realizările sale — «**Setea**», care transpune în imagini un roman de largă audiență publică al lui Titus Popovici. Aceasta se întîmpla prin 1961. «**Setea**» lui Mircea Drăgan, împreună cu filmul lui Mircea Săucan, «**Cînd primăvara e fierbinte**», amîndouă aceste filme memorabile, desenau profilul moral și spiritual al unui timp de importante transformări sociale în destinele țării. Frescă a unei epoci de conflicte deschise între vechi și nou, filmul lui Mircea Drăgan — realizat cu vigoare profesională, cu nerv cinematografic și cu remarcabile accente portretistice — recompunea lumea țărănească descrisă de Titus Popovici în termeni vizuali nu numai corespunzători, ci și în mare parte convingători. Principalul merit al acestei ecranizări era acela al autenticității tipologice: de la George Calboreanu, magistral, pînă la regretatul Benedict Dabija, incluzînd, firește, revelația de firesc și vigoare prilejuită de jocul lui Ilarion Ciobanu, filmul lui Mircea Drăgan a impus interpretări cu termen nelimitat de valabilitate. În «**Setea**» trăia, trăia cu adevărat, un timp și un anotimp social...

Primul roman ecranizat al lui Titus Popovici («Setea»)

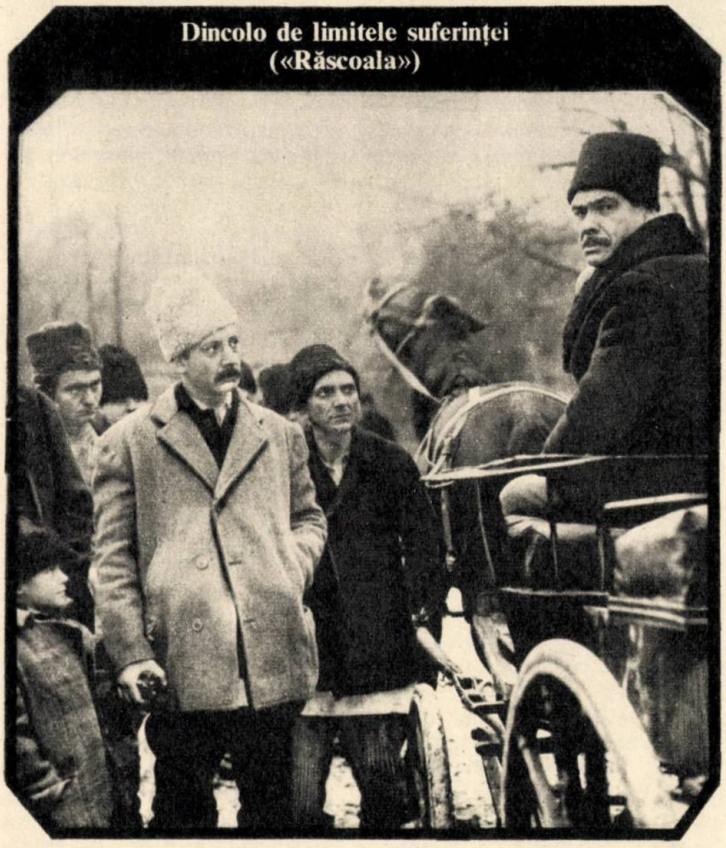
Este cazul să ne reamintim, în aceeași ordine de idei, momentul «**Desfășurării**» Acest film al lui Paul Călinescu, mai «bătrîn» cu niște ani, deschidea, de fapt, seria ecranizărilor după creații reprezentative ale prozei (atunci) contemporane. Marin Preda, pe care filmul l-a recîștigat (oare?) abia acum, în pragul deceniului patru, a fost un «pion» de bază al noii cinematografii. Filmul, realizat după nuvela sa antologică, păstra o bună parte din vîltoarea conflictuală a începutului de lume nouă în perimetrul satului românesc. «**Desfășurarea**» rămîne și pe ecran un document viabil despre țăranul român (Ilie Barbu al lui Colea Răutu nu are nevoie de nici o «proptea» din afară), în baza unor mutații decisive de conștiință. Cu atît mai mare regretul nostru că «Morometii» n-a devenit încă film...

În multe alte cazuri însă,graba de a realiza anumite ecranizări n-a fost un sfetnic tocmai bun pentru cineaști. Cu toată contribuția unor regizori străini, sau poate — fără nici o falsă modes-



Caragiale, eternul Caragiale («Două lozuri»)

Un destin la răscruce de istorie («Pădurea spînzuraților»)



Dincolo de limitele suferinței («Răscoala»)

tie — tocmai de aceea, filmul românesc a trecut, de pildă, cam pe lîngă Panait Istrati și viceversa: «**Ciulinii Bărăganului**» a avut scene de atmosferă, dar peisajul și personajele nu s-au identificat, așa cum ar fi vrut-o, desigur, scriitorul, în universul psihologic al peliculei; cît despre «**Codin**», cu toată prezența prestigioasă pe generic a lui Henri Colpi, filmul păstrează doar «forma» nu și sevele ascunse ale amintirilor din copilărie ale lui Adrian Zografi. Au existat și cîteva tentative în ultimă instanță «pozitive», și aș numi, în acest sens, primele colaborări cinematografice ale dramaturgului Horia Lovinescu: nu atît «**Citadela sfărîmată**», cît «**Poveste sentimentală**» al lui Iulian Mihu, care deschidea piesei de inspirație («**Febre**») perspective psihologice și îndeosebi imagistice inedite. Cinematograful a mai trecut, în aceeași perioadă, pe lîngă microuniversul fabulos și straniu din «**Porto Franco**»; «**Ultima oră**» de Mihail Sebastian a devenit o «**Afacere Protar**» care

→

O cină
ca plată a unei vieți
(«Atunci i-am condamnat
pe toți la moarte»)

pierde din vedere tocmai raza de soare a piesei, numită Magda Minu (și, în general, ecranizarea se păstrează pe teritorii teatrale, nu conduse spre film); din «**Celebrul 702**» al lui Al. Mirodan nu ne-a rămas, prin timp, decît amintirea unor gratii și personajul scenic al lui Radu Beligan, ceea ce nu s-a întîmplat cu «**Cerul n-are gratii**»...

Scenariul nu este, din păcate pentru unii, din fericire pentru alții, o piesă de teatru care poate fi montată în diverse moduri, după felurite formule, de către diferiți regizori. Ecranizările anilor '54—'64 au barat drumul filmului spre cîteva lucrări literare rezonante și, cel puțin pentru unele cazuri, e mare păcat. Dar acestea toate fac parte din «riscurile meseriei»...

Timpul maturității

Dar să privim și cealaltă față a medaliei. Ecranizările «vîrstei de mijloc» a cinematografului românesc,de care ne-am ocupat pe larg, reprezintă o sumă de experiență foarte prețioasă pentru destinele producției naționale. Acumulările de profesionalism (se învață la fel de bine din reușite și eșecuri) au condus, dialectic, spre cîteva «opere de performanță» în domeniul ecranizărilor. În ultimul deceniu s-au produs numeroase ecranizări, îndeosebi după lucrări clasice (ecranizarea unor momente remarcabile ale prozei contemporane se lasă în continuare așteptată), consolidîndu-se astfel «capitolul» transpunerilor literare pe ecran, prin cîteva creații prestigioase.

Aș selecta, dintr-un palmares de titluri destul de cuprinzător, doar patru, cele mai reprezentative, cred, pentru saltul calitativ produs. Patru filme deci: «**Pădurea spînzuraților**»,«**Răscoala**», «**Felix și Otilia**», «**Nunta de piatră**». Fiecare din ele, un «moment» în evoluția cinematografiei noastre contemporane. Fiecare dintre ele,marcînd direcții distincte de maturizare artistică. Fiecare dintre ele, desigur, la baza altor reușite viitoare.

La Cannes, în 1965, «**Pădurea spînzuraților**», filmul lui Liviu Ciulei, era încununat cu un trofeu deosebit de prețios: premiul pentru regie. Au trecut anii, dar filmul — revăzut azi, după un deceniu de la premieră — își păstrează intacte, ba chiar potențate, calitățile care l-au impus. Binecunoscutul roman al lui Liviu Rebreanu, scenarizat (cu remarcabila sa capacitate de esențializare) de către Titus Popovici, a prilejuit regizorului Liviu Ciulei și operatorului Ovidiu Gologan o creație de sinteză, cu mare amplitudine moral-psihologică, privind destinul și condiția umană într-o epocă istorică ostilă omului. Lumea războiului, mecanismul antiuman care transformă oamenii în unelte oarbe, este demontat în «Pădurea spînzuraților», piesă cu piesă.

Cu luciditatea-i caracteristică, Liviu Ciulei — recompunînd realist atmosfera de epocă — întreprindea o meditație filozofico-istorică cu mare forță de generalizare. Șansele de permanență ale filmului erau, din capul locului, asigurate. Actorii, un mănunchi de personalități ale ecranului românesc — să amintim doar pe Victor Rebengiuc, Ștefan Ciobotărașu, György Kovacs, Ana Szeles, pe Liviu Ciulei însuși, pe Emil Botta, Mariana Mihuț, Gina Patrichi, Andrei Csiki — ca și secvențele absolut antologice dintre Ilona și Apostol Bologa (printre care îndelung citata secvență a ultimei lor întîlniri, prînzul dinaintea execuției) sînt doar cîteva alte argumente de valabilitate și viabilitate pentru un film care inaugura, sigur, o epocă, o etapă nouă în seria ecranizărilor de primă valoare din literatura națională.

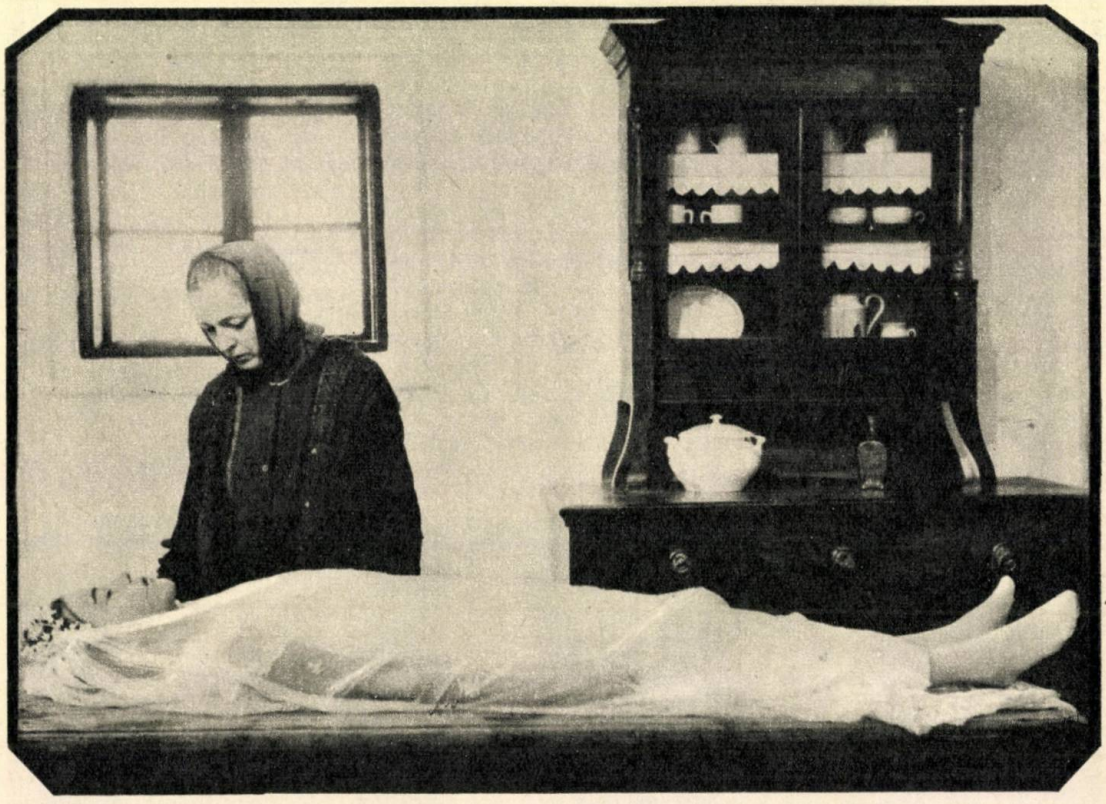
Și a urmat «**Răscoala**», după opera aceluiași excelent narator ardelean, scenarizat de data aceasta de Petre Sălcudeanu și transpus pe ecran de Mircea Mureșan. Alt premiu prestigios la Cannes, «opera prima», destinat regizorului, autor al unei pelicule de mare forță realistă. O epocă, de asemenea, de mari coliziuni sociale, o pagină de istorie reprezentativă pentru tradițiile îndelungate ale luptelor pentru libertate socială duse de poporul nostru de-a lungul veacurilor. Din neguri de vremi, focurile lui 1907, pe ecrane contemporane, au adus torțele unui timp apus, străbătut de exemplul moral al unor eroi anonimi de odinioară.

Despre «**Felix și Otilia**» și «**Nunta de piatră**» s-a scris mai recent, am scris mai recent, insistențele nu-și află, aici, locul. Primul, în regia lui Iulian Mihu (după un scenariu de Ioan Grigorescu), reușește o performanță destul de greu de atins: aceea de a găsi corespondențe cinematografice originale la dimensiunile artistice ale romanului de inspirație, «Enigma Otiliei» de George Călinescu, ocolind calea mai facilă a simplei transcrieri dintr-un limbaj în altul. Al doilea, operă de excepție, datorată unor stiliști, Mircea Veroiu și Dan Pița, izbutește chiar mai mult: să redimensioneze semnificația nuvelelor lui Ion Agârbiceanu care au servit drept pretext filmului, într-o peliculă cu certe insemne de profesionalism și de gînd creator tînăr. Ar mai putea fi amintite, firește, și alte titluri dintr-un palmares — cum spuneam — bogat în titluri. De la «**Bariera**», ecranizare a unui roman de largă circulație a lui Teodor Mazilu, datorată lui Mircea Mureșan, pînă la transpunerea filmică a unor proze scurte de Marin Preda («**Porțile albastre ale orașului**») sau Eugen Barbu («**Tatăl risipitor**»), filmul românesc a făcut și cîteva tentative meritorii de aducere spre ecran a unor lucrări contemporane. Este loc, însă, pentru mai mult și pentru mai bine, îndeosebi la acest capitol al creațiilor de actualitate. Operele de maturitate ale cineaștilor noștri din ultimul deceniu ne îndreptățesc să așteptăm producerea unor noi scîntei între cremenea numită literatură și amnarul numit cinematograf.

Călin CĂLIMAN

Pornind de la «Oale și ai săi» («Tatăl risipitor»)

Tradiția unei secvențe: nunta



Cinema

Cu mesele încărcate de pahare și colaci arătoși, cu dansuri învolburate, cu fete șăgalnice și flăcăi timizi, cu tînjitele cîntece de frînt inima, cu împăcări și mai ales cu speranțe, se petrecea pe ecran prima scenă antologică a nunții din cinematografia noastră. Era în 1951, era filmul lui Jean Georgescu și Victor Iliu, «În sat la noi». Moment crucial al trecerii prin lume, moment de taină, dar și de întîlnire cu ceilalți, nunta a prilejuit cineaștilor noștri bune secvențe de film. De la «În sat la noi», unde scena nunții este una dintre cele mai izbutite, alte cîteva filme au completat antologic această tematică: «Nunta de piatră», «Pădurea pierdută», «Puterea și Adevărul», «Capcana». Un aer comun au cortegiile acestor nunți străbătînd douăzeci și mai bine de ani de cinematografie, comune le sînt detalii de atmosferă și de punere în scenă: zbîrciturile de pe fețele celor bătrîni alături de prospețimea chipurilor tinere, vălurile aburoase ale mireselor, ca o aură de mister, pofta de vin și pofta de mîncare, pofta de joc și pofta de viață.

Dansul

Spectaculoasă izbucnire de vitalitate, melodică apropiere dintre bărbați și femei, dansul

O mireasă pentru doi frați
(«Pădurea pierdută»)

din «În sat la noi» este continuat la fel de impetuos și în celelalte nunți cinematografice. Puțin folclorizantă, puțin prea coregrafică, scena dansului din acest film aduce totuși un moment de emoționant adevăr psihologic, un prilej de umanizare a personajelor prea schematice.

Un secretar de partid, interpretat de Nucu Păunescu, este încercat la nuntă de tentația dansului. Bărbat încă tînăr, copleșit de sarcini și răspunderi în ultimii ani ai războiului, în primii ani agitați ai păcii, uitase gustul dansului și înainte de a intra în joc își pune sfios o întrebare: se cade, se mai cade oare? Urmează apoi o dezlănțuire coregrafică, încercatul bărbat dansează cu meșteșug, ceilalți îl înconjoară cu admirație, înlesnindu-i un moment solistic.

O scenă asemănătoare avem în «Puterea și Adevărul». La nunta lui Duma, Stoian, se-

→

Și la nunta mea a căzut o stea...
(«Nunta de piatră»)

Ospățul nunții însîngerate («Capcana»)

nunta

cretar de partid, fost ilegalist și bărbat însingurat, dansează cu mireasa un tango tandru și îndelungat. Dansează atent, elegant, degajat, dansează minunat. Aș spune că dansează cu îndîrjire. Este un act compensatoriu, o disperată încercare de a recupera vremea grației și a tandreții, vreme a căror plăceri lui i-au fost interzise.

O memorabilă scenă de dans regizează Dan Pița în «Nunta de piatră». Perechile înfierbîntate sînt răscolite de vîrtejul dansului și de vîrtejul vinului. Cîntecul îi supune ca un splendid blestem sau ca o vrajă, oamenii se dăruiesc cu totul dansului, ceea ce se petrece în jur devine de neînțeles și fără importanță. Este momentul în care mireasa vîndută celui bogat fuge cu frumosul ceteraș.

Pofta de vin, pofta de mîncare, pofta de joc, pofta de viață, pofta de speranță și aura de mister a nunții românești

Înfruntările și dezvăluirile

În filmul «În sat la noi», nunta este un moment de înfruntare și dezvăluire. Este înfruntarea celui iubit cu cel neiubit care vine la nuntă să le strice celorlalți cheful, care vine să se convingă că a pierdut cu adevărat. Dar urmează dezvăluirea, demascarea, răsturnarea spectaculoasă de situație. Curtezanul refuzat este autorul unei detestabile crime învăluite în mister. Singurul martor, care tăcuse pînă atunci de frică, găsește prilejul nunții pentru a-l

demasca pe asasin. Spaima terorizantă îl părăsește în mijlocul nuntașilor de care se apropiase omenește și în mijlocul cărora se simte dator să facă dreptate.

Momente de înfruntare și dezvăluire sînt și «nunțile de piatră» din filmele mai recente. O nuntă de piatră se petrece în «Pădurea pierdută»: mireasa care trebuia să aparțină fratelui fără farmec fuge în lume cu fratele cu farmec, dar uciderea ei curmă dușmănia dintre cei doi. Cel iubit și cel neiubit sînt încercați de sentimente fraterne. Nunta devine situație-limită care declanșează izbucnirea ascunselor patimi. Spaima de definitiv, de iremediabil, duce la hotărîri disperate și la primejdioase acte. În «Nunta de piatră», mireasa fuge în lume cu cel drag, cel neiubit rămîne printre inutilele lui acareturi și printre nuntașii năuciți. Prețul fericirii fugarilor este însă plătit scump de toboșarul dezertor, dar uciderea sa tragică avea poate să-i ferească pe îndrăgostiți de suferință și umilințe.

De piatră este și nunta din «Capcana». Sfielnicii miri sînt victimele legionarilor care terorizau satul. Nunta lor, imaculată, stîrnise asasinilor pofta maculării.

Foarte bune scene de atmosferă sînt toate aceste nunți, foarte cinematografic tratate. Ele sînt speranța că vom vedea într-o zi marele film după care tînjim cu toții, filmele bune pe care le sperăm. Vom mai fi oare poftiți la nunți de cineaștii noștri?

Dana DUMA

Un tango pentru mireasă («Puterea și Adevărul»)

MEMENTO '74

Cinema Operatorii

Talentul de a privi lumea

Incontestabil, avem operatori la nivelul celor mai buni operatori contemporani de pretutindeni

Printre creatorii din cinematografia noastră, există o categorie care a cunoscut în acești ani o dezvoltare spectaculoasă: operatorii. Explicații sînt mai multe. Prima constă, după părerea noastră, în buna organizare a învățămîntului de specialitate din cadrul I.A.T.C., fapt care a dus la dezvoltarea de care vorbeam; într-adevăr, filmele noastre demonstrează că s-a produs, relativ rapid, o trecere semnificativă de la empirism (ba, în unele cazuri, de la dilentantism) la o indiscutabilă stăpînire a meseriei, a tehnicii imaginii. Altă explicație rezidă în însuși caracterul tehnic, concret, al modalității specifice de exprimare a operatorilor: un institut de artă detectează sau nu, la examenele de admitere, adevăratele talente, dar nu conferă absolventului, o dată cu diploma și **harul. Dar tehnica** bine predată de profesori cu experiență, unor studenți dornici să și-o însușească, trebuie să-și arate roadele. Și aceste roade sînt tocmai imaginile care, în filmele noastre, în cele mai multe cazuri, se ridică cel puțin la nivelul regiei. Nume de operatori care au dus meseria lor pe culmi ale profesionalității sînt numeroase și nici un fel de înșiruire nu va fi completă. Cu toate că ne-am propus să ne ocupăm de exemplele oferite de premierele românești apărute din toamna trecută pînă la data intrării acestui almanah în tipografie, un omagiu se impune către cei care au făcut din meseria lor o artă lăudabilă și recunoscută pretutindeni, de multe ori încununată cu distincții: Ovidiu Gologan, Al. David, Al. Întorsureanu, Gh. Fischer, Aurel Kostrakievici, Viorel Todan, N. Girardi și alții. Toți acești «mulți alții» sînt tocmai baza — largă — care, ca și în sport, permite apariția performerilor, a excepțiilor, în unele cazuri, a unicatelor. Acești «mulți alții», prin filmele lor, au creat și un climat de ardoare, de pasiune, de ambiție, climat care trebuia să vadă ridicarea unor creatori.

Trebuie să subliniem însă încă o dată, pe lîngă existența acestui cli-

Arta operatorului, arta de a lucra cu luminile și cu umbrele («Întoarcerea lui Magellan». Operator: Dinu Tănase)

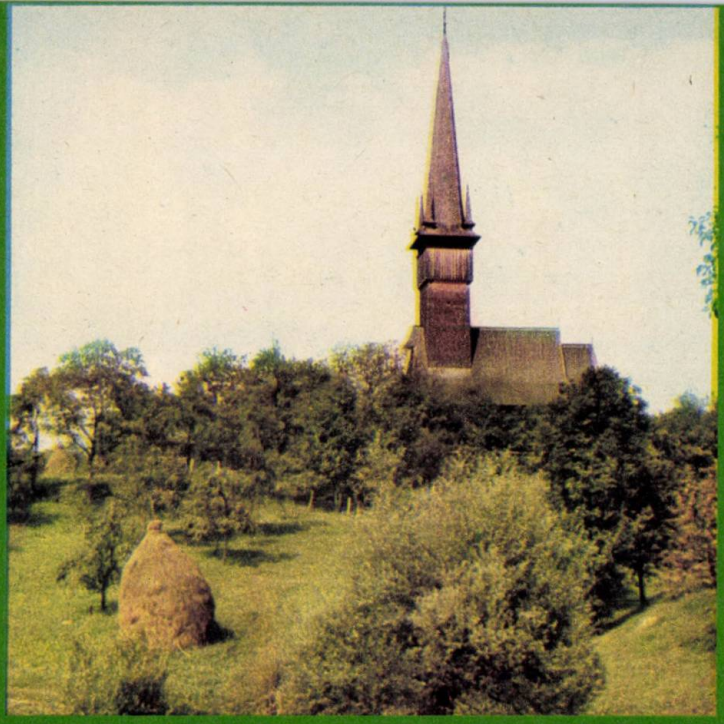
Artiști de bună («De bună voie...». Operatori

ALM. CINEMA c. 10

Toate activitățile **CENTRALEI INDUSTRIEI ARTICOLELOR CASNICE ȘI UTILAJELOR TEHNOLOGICE — C.I.A.C.U.T.** sînt indispensabile condiției omului civilizat și se încadrează în planul de dezvoltare a unui sector cu mare pondere în economia națională. **Produsele întreprinderilor METALOGLOBUS, EMAILUL ROȘU, ARĂDEANCA, 23 AUGUST-Satu Mare, INOX, FABRICA DE CUȚITE, VICTORIA — Arad, AMBALAJUL METALIC, METALICA, FLACĂRA** și **FLARO — Sibiu** sînt preferate de toți consumatorii interni și solicitate de numeroase firme străine.

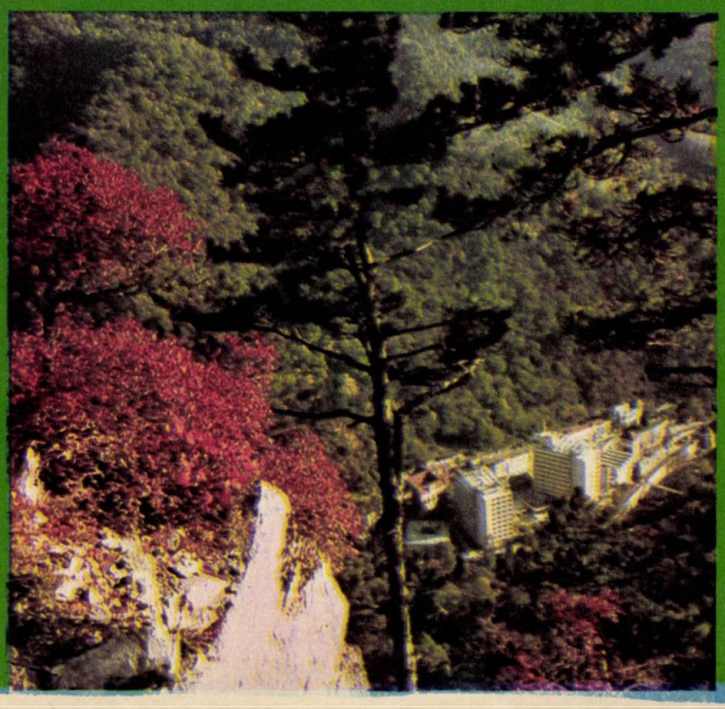
Și nu mai puțin, utilajele necesare industriei textile, produse de întreprinderile **METALUL ROȘU, METALOTEHNICA, IMATEX, NICOVALA I.U.P.S — Botoșani, A.M.I.T.** și **I.A.T. București.**

Orice relații se pot obține direct la întreprinderile producătoare sau prin **DIRECȚIA COMERCIALĂ A CENTRALEI** din București, **B-dul Bucureștii Noi nr. 170, sector 8, telefon: 67.43.40, telex 01183712.**



Doriți o vacanță reconfortantă, plăcută și instructivă? Adresați-vă OFICIILOR JUDEȚENE DE TURISM din întreaga țară care vă oferă în tot timpul anului:

— excursii în țară pentru vizitarea celor mai interesante zone și obiective turistice;
— excursii peste hotare în numeroase țări și pe itinerare atractive;
— odihnă și tratament în stațiunile balneoclimaterice



PUBLITURISM

TURIȘTI,

făcînd un popas la Cluj, vă invităm să vizitați unitățile comerciale care vă așteaptă cu un bogat sortiment de mărfuri:

Supermagazinul «**SORA**», B-dul Lenin nr. 5

Magazinul «**CAFEA**», str. 30 Decembrie nr. 10

Magazinul alimentar «**VICTORIA**», str. Universității nr. 1

Magazinul de cafea «**MAMAIA**», str. Dr. Petru Groza nr. 6

Magazinul lactate «**DORNA**», Piața Libertății nr. 26

Magazinul de cafea «**ORIENT**», Piața Victoriei nr. 13

ÎNTREPRINDEREA PRODUSE ALIMENTARE
cu sediul în Bucureşti, str. Cîmpul Moşi nr. 5 ,
oferă băuturi
răcoritoare «Sintonic»,
«CI-CO»,
«CICO-COLA»

şi sortimente
de sosuri alimentare:
«Tomatovin», «Estragon»,
«Cimaron», «Aiolli»,
«Ciuperci extra», «Sos de ceapă»,
«Sos tomat, picant»,
«Sos aperitiv picant»
şi «Tomatoketchup»

TRICOTAJUL ROȘU
București

Marca
TRICORELON
constituie garanția
de calitate și eleganță
a unei game variate
de produse
de îmbrăcăminte exterioară
și lenjerie
din fire sintetice
realizate
de întreprinderea
«TRICOTAJUL ROȘU»,
București

Complexul cooperativei „Sporul“ București

FRUMOS PRACTIC

COOPERATIVA „SPORUL“ BUCUREȘTI

Sediul central: str. Gabroveni nr. 5 tel. 16.66.19

vă asigură, prin unitățile sale,
confecții de o calitate deosebită.
Confecții bărbați, mantouri, taioare,
confecții femei,
articole sportive, corsete, sutiene, mode
și pălării, lenjerie de pat,
lenjerie pentru femei și bărbați.
Articolele de mai sus
le puteți găsi în unitățile cooperativei din:
str. Lipscani nr. 42, B-dul Republicii nr. 34.
telefon 13.14.33, str. Lipscani nr. 72,
str. Lipscani nr. 21, tel. 15.68.65
str. Colței nr. 1., tel. 13.02.69,
str. Gabroveni nr. 4—6,
complexul Splaiul Unirii nr. 76, tel. 41.13.81
Centrul 51, str. Doamnei nr. 3, tel. 14.10.80
complexul A-12 — b-dul Ion Șulea, telef. 43.39.66

ÎNTREPRINDEREA DE PRELUCRARE MASE PLASTICE-BUZĂU
produce și livrează

Recipienți și vase deschise executate prin procedeul de formare prin sintetizare rotațională a pulberilor din polietilena de joasă densitate:

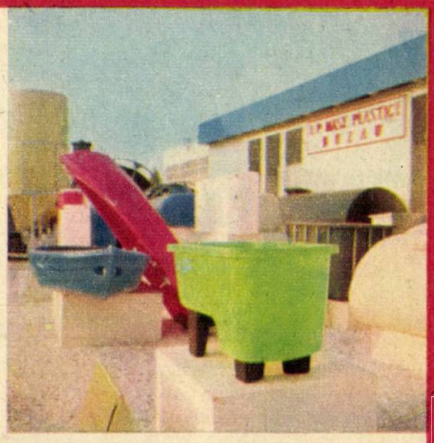
— canistre de 20, 30 și 50 litri
— tubelă pentru reziduri menajere de 100 litri
— butoaie stivuibile și paletizabile de 100 și 200 litri
— recipient cilindric de 300 și 500 litri
— recipient oval de 1000 litri
— container cu paletă de transport de 1000 litri
— vas cilindric de stocare de 2575
— siloz cu con de 3000 litri
— cisternă de 5000 litri

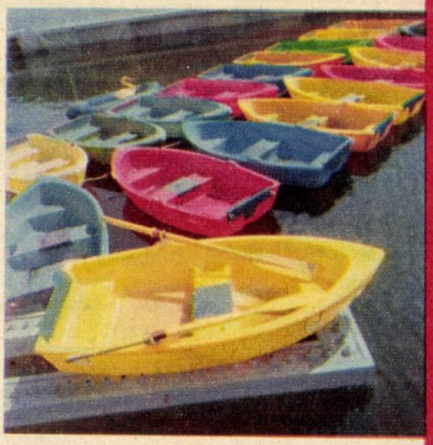
Aceste produse sînt destinate ambalării și transportului unei game variate de substanțe chimice, alimente, etc., sub formă lichidă, granulară sau pulverulentă. Temperaturi de utilizare —5°C la +60°C.

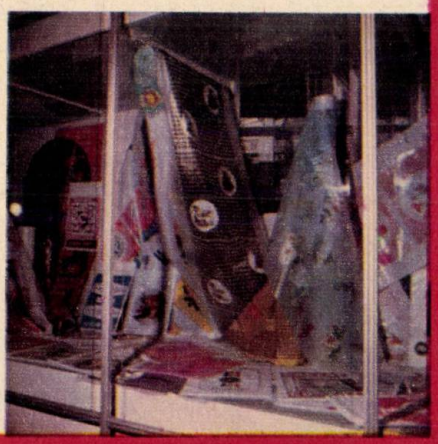
— căzi de baie de 290 litri
— bărci «DELTA 3» pentru 3 persoane

Ambalaje de prezentare din folii de polietilenă de înaltă densitate, înlocuitor hîrtie

ÎNTREPRINDEREA DE PRELUCRARE MASE PLASTICE — BUZĂU str. Transilvaniei nr. 132, tel. 13425 — 13426 telex 56227







PRODUSE MODERNE
CALITATE SUPERIOARĂ EXCLUSIVITĂȚI

Romarta

Magazinele eleganței

ROMARTA

Calea Victoriei nr. 60—68
B-dul Republicii nr. 14

EVA

B-dul Gl. Magheru nr.9

ADAM

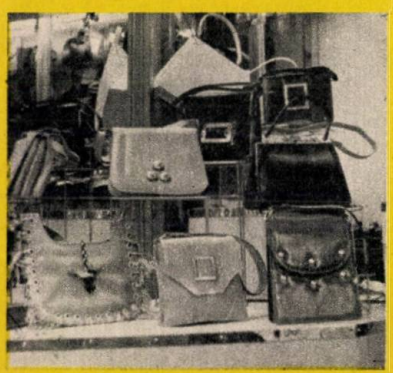
Piața Palatului

ROMARTA COPIILOR

Calea Victoriei nr. 32—34

LUX

Calea Victoriei nr. 50



GABROVENI
ARTERA
Cooperației meșteșugărești

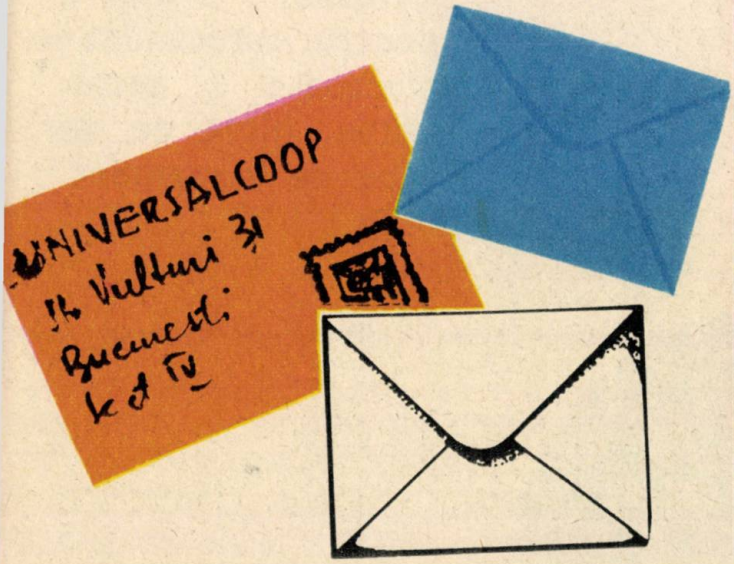
De gata sau la comandă, unitățile cooperației meșteșugărești din strada Gabroveni vă stau la dispoziție cu articole de confecții, încălțăminte, marochinărie și cu confecții de artizanat, decorații de interior, prin magazinele și unitățile:

- «**Modatot**» — confecții, încălțăminte, marochinărie
- «**Meșteri făurari**» — artizanat
- «**Condurul**» — încălțăminte la comandă
- «**Marochineri**» — marochinărie la comandă
- «**Vacanța**» — închirieri obiecte sport
- «**Complex cooperație**»: Gabroveni 4—6, confecții, tricotaje, blănărie, articole pentru copii
- «**Unitate de comandă pentru perdele, decorații interioare,** Gabroveni nr. 2

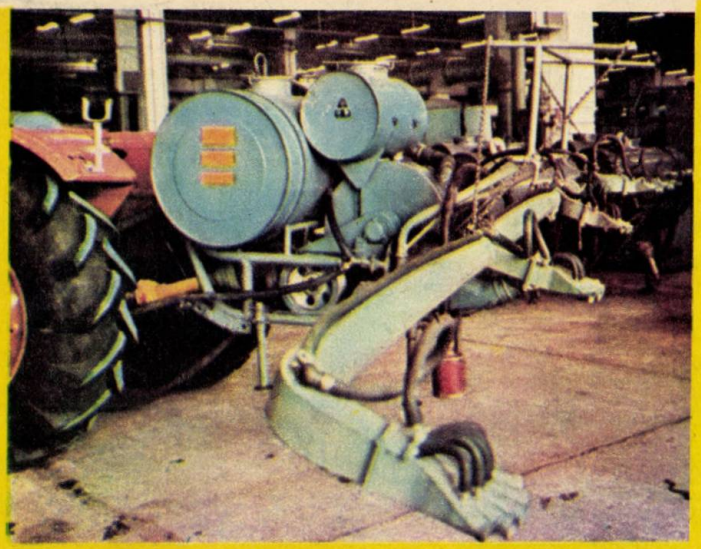
COMERȚ PRIN CORESPONDENȚĂ

Este suficient să trimiteți o scrisoare sau o carte poștală la Universalcoop–str. Vulturi nr. 31, sector 4, București. Menționați obiectele de uz casnic, articolele de sport, turism, produsele cosmetice sau de îmbrăcăminte pe care doriți să le procurați și veți primi marfa la domiciliu, plata făcîndu-se la primirea coletului.

La cerere, vi se trimite gratuit catalogul cu produsele existente în depozit.



Comerțul prin corespondență este practic, rapid și comod!



Diverse colaborări pentru autocamioane, tractoare și autoturisme, filtre de aer, tobe de eșapament

ÎNTREPRINDEREA
DE
MAȘINI AGRICOLE
CODLEA
produce
pentru agricultură
și industria
constructoare
de mașini:

Mașini de stropit și prăfuit împotriva dăunătorilor în culturi și livezi (MPSP-O, MST 900);

O MASĂ GUSTOASĂ ȘI CONSISTENTĂ LA PREȚURI CONVENABILE...

vă oferă restaurantele pensiune pentru elevi

GOSPODINE!

Semipreparatele tip «gospodina» se pot găsi zilnic la raioanele unităților «Alimentara» și ale unităților de alimentație publică:

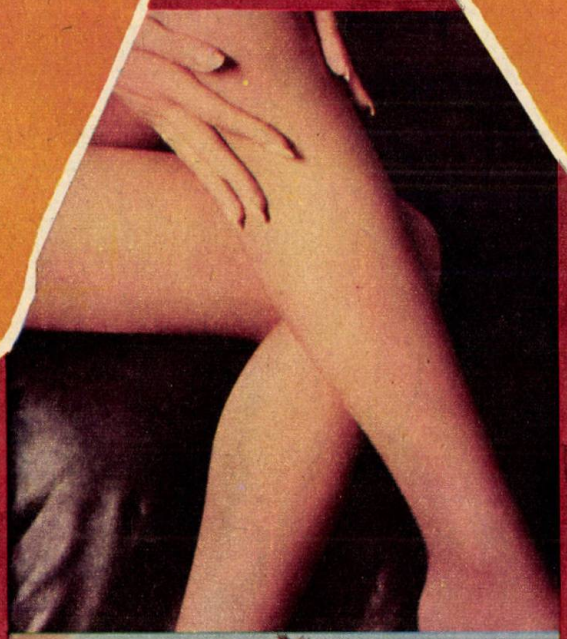
- Semipreparate de legume
- Semipreparate din carne de vită, porc și pasăre
- Preparate din pește
- Preparate din ouă
- Preparate de cofetărie și patiserie
- Carne pentru tocat, rasol și friptă

Nu uitați!

În excursii și călătorii, cît și la serviciu, pateurile și hașeurile sînt cele mai indicate pentru gustări și micul dejun, avînd în vedere că sînt foarte hrănitoare, ieftine și gustoase.

- **pate de ficat**
- **pate Timiș**
- **pate Mediaș**
- **pate special din carne de porc**
- **pate Brașov**
- **pastă de carne cu ficat**
- **pastă Sinaia**
- **pastă de pasăre**
- **hașe din carne de porc și**

multe alte sortimente



Ciorapi,
ciorapi-pantalon.
Cereți produsele
de calitate
ale fabricii
7 Noiembrie
Sibiu
care corespund
celor
mai exigente
gusturi